


Ижевск 2013

Ижевск 2013 МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ



ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна
Кафедра истории культуры и искусств

Художник и Время

Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А.Лебедевой (1912-2001), почетного профессора Удмуртского государственного университета, основателя школы искусствоведения и художественной критики в Удмуртии.



Ижевск 2012

УДК 7.03(063)
ББК 85.1 я 431
Х 981

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом УдГУ

И 868 Составители – кандидат исторических наук **Е.О. Плеханова**, кандидат искусствоведения **Е.И. Ковычева**
Художник и время: сб. мат.-в науч.-практ. конференции/ сост. Е.О. Плеханова, Е.И. Ковычева – Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2013. - **212 с.**

ISBN 978-5-4312-0009-0

Представленный сборник материалов всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А.Лебедевой, почетного профессора Удмуртского государственного университета, основателя школы искусствоведения и художественной критики в Удмуртии.

Материал статей сборника объединяет обсуждение вопросов художественных методов мастеров искусства в контексте культурно-исторических проблем их эпохи. Предназначается для искусствоведов, архитекторов, культурологов, историков, а также широкого круга заинтересованных читателей.

© Е.О. Плеханова, Е.И. Ковычева
сост., 2013

© ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный
университет», 2013

23 октября 2012 года в Ижевске состоялась Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием, посвященная памяти Т.А.Лебедевой (1912-2001), почетного профессора Удмуртского государственного университета, основателя школы искусствоведения и художественной критики в Удмуртии, исследователя творчества портретиста петровской эпохи И.Н.Никитина, художественного процесса в Удмуртской Республике и Урало-Поволжском регионе во второй половине XX в.

Организатором конференции выступил ФГБОУ ВПО «Удмуртский университет» (кафедра истории культуры и искусства Института искусств и дизайна). Для участия в работе конференции были приглашены ученые и специалисты учреждений культуры, образования, науки, преподаватели вузов, докторанты, аспиранты, магистранты, студенты, а также все, проявляющие интерес к рассматриваемым проблемам.

Цель конференции: обсуждение вопросов художественного метода мастеров искусства в контексте культурно-исторических проблем их эпохи.

Исходя из указанной цели, были намечены основные проблемы, касающиеся как мирового, так и отечественного изобразительного искусства, архитектуры, а также художественного образования, с которого начинается самоопределение художника в обществе, формирование его мировоззрения. Основные направления работы конференции:

- Художник в эпоху культурных революций;
- Формы национального самоопределения художника;
- Влияние на творчество культурных запросов заказчика;
- Художник и социальный заказ;
- Стилиевая направленность в художественном методе;
- Значение традиций в творчестве;
- Художники против идейного диктата;
- Массовая культура и современный художник;
- Художник и художественная критика.

Пленарное заседание состоялось 23 октября в VI корпусе УдГУ.

С приветственным словом к участникам конференции обратилась директор Института искусств и дизайна М.В. Ботя, которая пожелала конференции эффективной работы и творческого общения. Было отмечено, что круг проблем, предложенных к рассмотрению на конференции, связан с актуальными вопросами искусства как классического, так традиционного.

РЕЗОЛЮЦИЯ КОНФЕРЕНЦИИ «ХУДОЖНИК И ВРЕМЯ»

В конференции приняли участие 53 человека, из них лично – 34, заочно – 18. Из них 6 докторов наук, 13 кандидатов наук, молодых ученых (аспирантов и соискателей) – 6, студентов – 2. Кроме участников из Ижевска и Удмуртии в конференции приняли участие ученые, преподаватели, аспиранты, музейные сотрудники из городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Магнитогорска, Саратова и др., в их числе представители национальных

республик: Мордовии, Кабардино-Балкарии, Калмыкии. Иностранные участники мероприятия представляли Украину и Молдову. В завершение мероприятия был проведен круглый стол на тему «Художник в современной культуре».

В результате проведенной конференции, обсуждения вопросов по предложенной тематике, была принята следующая резолюция:

1. Считая актуальными выступления участников конференции издать сборник материалов конференции «Художник и время», разослать его участникам, в ведущие государственные библиотеки и книгохранилища, разместить в сети интернет для широкого доступа.
2. Сделать данную конференцию традиционной, проводить ее раз в пять лет, приурочивая к очередному юбилею Т.А.Лебедевой.
3. Учитывая помощь Всероссийской творческой общественной организации «АИС-Ассоциация искусствоведов» в организации конференции, наладить сотрудничество удмуртских искусствоведов с этой организацией, организовать создание региональной организации ВОО «АИС».
4. Учитывая важность сотрудничества искусствоведов и художественных критиков с художниками, возобновить работу секции искусствоведов в региональном отделении Удмуртской Республики ВОО «Союз художников России» с обязательным участием представителя секции в выставочном комитете.
5. Работать над созданием монографий, статей, обзоров выставок местных художников, вести научно-исследовательскую работу со студентами в этом направлении.
6. Учитывая вклад Т.А.Лебедевой в искусство и художественное образование России, Удмуртской Республики, развитие Удмуртского государственного университета выйти с ходатайством к Ученому совету Института искусств и дизайна, Ученому совету УдГУ о присвоении аудитории № 212, 6 корпуса УдГУ имени Т.А. Лебедевой.
7. Просить кафедру Декоративно-прикладного искусства поручить выпускникам создание мемориальной доски, посвященной Т.А. Лебедевой.

ПРЕДИСЛОВИЕ

**Ковычева Е.И.
Плеханова Е.О.**

Временные и территориальные рамки обсуждаемых проблем сознательно не задавались, поскольку проекция исторических задач искусства на современность сегодня крайне востребована. Это связано с осознанием утраты социальных основ искусства, ориентирующегося в XX в. на индивидуальные внутренние потребности авторов, потерю критериев профессионализма в связи с разрывом с классическим наследием, не пониманием многими художниками общих вневременных целей творчества. Последнее стилевое направление «постмодернизм» не стало массовым, находясь в конфронтации с реализмом, академизмом, и даже модернизмом. Сегодня вновь ощущаются тенденции к переменам. Исследователи связывают начало

«постпостмодернизма» с американской катастрофой – крушением башен-близнецов 11 сентября 2001 года, когда человечеству стала ясна опасность разрушительных безнравственных идей, и возврат к созидательной программе искусства начал мыслиться насущной необходимостью. Санкт-петербургский культуролог А. Венкова отмечает наступление «ренессанса» идеи ответственности художника. «Ситуативная этика постмодернизма все активнее вытесняется этикой ответственного поступка, этикой выбора. От художника сегодня снова ждут фиксации не только профессиональной, но и социальной позиции. Привычный во второй половине двадцатого века жизненный и стилистический драйв сегодня воспринимается с недоумением» [1].

Часть исследований объединяется темой «Художник и его эпоха», где в центре внимания определение предпосылок стилевой ориентации мастеров искусства, культурные влияния на их творчество той или иной исторической эпохи, в том числе еще не достаточно изученные тенденции современного искусства. В статье д.иск. Ю.В.Романенковой, посвященной изучению «маньеристической доминанты», как мировоззренческой универсалии арт-процесса разных эпох, изучается трагическое видение художников-новаторов, решительно разрывающих связи с современным им искусством. На примере творчества И.Босха, Г.Нитхарта (М. Грюневальда), Ф.Гойи, И.Г.Фюссли, Н.Н.Ге, М.А.Врубеля, В.Э.Борисова-Мусатова, В.ван Гога, Э.Мунка автор показывает причины эмоциональной сложности произведений художников с «рубежным» типом мировоззрения. «Маньеристическая доминанта», как обобщающая черта творчества таких мастеров, проявляется в склонности к мистицизму, дуалистичности в передаче, как эсхатологических настроений, так и стремления к свету, к надежде, трансформации «Я» в осознании собственного ничтожества относительно великого искусства былых эпох. Анализ работ художников «без кожи», по выражению автора, позволяет вычленить общие экспрессивные приемы живописи «маньеристов» не по стилевой принадлежности, а по состоянию, а также роль в их искусстве наследия мировой культуры.

В этом контексте со статьей Ю.В. Романенковой перекликается работа начинающего исследователя, студентки УдГУ Л. Загуменовой (Хисамутдиновой), где молодой автор объясняет причины тяготения прерафаэлитов, мастеров английского «маньеризма» сер. XIX в., желающих преодолеть чувство пустоты и бессмысленности существования, с помощью обращения к теме любви, жизни и смерти на основе христианских текстов и классической литературы.

Способы раскрытия фундаментальных мировоззренческих («высоких») тем в искусстве изучает к. иск. Т.В.Шлыкова на примере античной, средневековой исламской и современной керамики Санкт-Петербургского художника В. Цивина, создавшего в стиле «минимализма» с опорой на опыт названных эпох серию концептуальных объектов, где затронуты темы смысла человеческого бытия. Искусствовед доказывает, что декоративно-прикладное искусство способно выражаться монументальным языком, нести глубокие идеи, высокое мастерство и вдохновение. Именно поэтому принцип изучения искусства прошлых эпох положен в основу подготовки будущих керамистов и художников по стеклу в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л.Штиглица (бывшее ЛВХПУ им. В.И.Мухиной). Сбор материала, аналитическое копирование, творческие задания, обращающиеся к классике, позволяют студентам постичь способы

зависимости значительного по смысловой нагрузке тематического образа, средств художественной выразительности и технологии.

На примере сложения усадебных коллекций XVIII-нач. XX вв. А.Ю.Одинцова изучает роль заказчика в формировании отечественной художественной культуры. Автор доказывает, что коллекционирование отражает не только личность собирателя, но и господствующие вкусы эпохи, степень восприимчивости общества к ценностям искусства. Благодаря собирательской деятельности были заложены основные принципы каталогизации и экспонирования. Став публичными семейные коллекции становились источником нравственно-эстетического воспитания не только членов семьи собирателей, но и окружающих. К ним обращались и получали импульсы творческого развития художники разных поколений.

На базе мировоззренческих основ искусства изучает историю и перспективы художественно-графического образования в России д.иск. В.Б.Кошаев, преподаватель высшей школы с многолетним стажем, бывший директор Института искусств и дизайна УдГУ. Искусству в постсоветском пространстве, где гуманитарная составляющая зашла в тупик, автор продолжает отводить роль хранителя базовых духовных основ своего времени. Радикальные изменения в образовании иллюстрируются возрастанием значения культурологических дисциплин и непрерывного художественного образования, начиная с дошкольного возраста, дающего личности понимание своей роли в обществе через способность не только создавать, но воспринимать художественное произведение как историческое послание. Автор считает искусство базисом развития полноты мышления в единстве технологических, ассоциативных, ценностных аспектов. Причиной кризиса художественно-графического образования назван отказ от универсальной специальности «черчение, рисование, труд». На определение диапазона средств этих предметных областей направлена следующая статья автора, написанная в соавторстве с практиками-педагогами: доцентом А.И.Шершевской и школьными педагогами И.Р.Курсаковой и Т.В.Русиновой. Здесь решаются задачи определения модели предметно-пространственной художественной гносеологии в дошкольный период, комплексности средств работы с графическими и трехмерными объектами в школе, как способов проектирования среды и проектов с использованием синтеза искусств. Подобный комплексный подход направлен на решение проблем образования и воспитания, апробирован в Удмуртии и требует своего продвижения, как часть национальной доктрины образования, развивающей возможности эстетического образования как способа формирования единства материальной и духовной составляющих современной культуры. К.п.н. О.С.Арбуз-Спатарь ратует за традиционную методику обучения искусству, где велика роль рисунка с натуры в приобретении технических навыков, развитии пространственного и образного мышления. Умение видеть художественно, значит познавать мир целостно, в совокупности всех свойств, предметов и явлений действительности, в том числе оценивать их функциональное, психологическое, общественное значение. Приемы работы должны быть связаны со всем творческим процессом, направленным на достижение образности.

Пути к познанию и осознанию самого себя в своей культуре через изображение наблюдает, работая с детьми, педагог В.В.Гришкина. Отмечая как, благодаря творческому использованию, традиция органично включается в художественную ткань детского рисунка уже в обновленном, преобразованном виде, она делает вывод

о том, что быть национальным в искусстве – это быть искренним, любить то, что изображаешь, и иметь свободу (то, чего подчас лишены взрослые).

Продолжает тему народной культуры в контексте диалога поколений к.и.н. Е.О.Плеханова, ведя разговор о том, как с помощью традиционных вещей художник З.М.Лебедева, открывает современным молодым людям некий временной портал, знакомит молодежь с ее же древней культурой, считая это долгом национального художника.

Гуманизация дисциплин художественного цикла волнует к.п.н. Н.Г.Гриневич. По мнению автора, это возможно посредством расширения диалоговых связей между разными видами искусства и культурами разных стран и эпох, активизацию традиционных и поиск новых уровней компетентности студентов средствами полихудожественного интегрированного подхода. Освоение курса истории искусств, по мысли исследователя, должно развивать чувственное восприятие, в том числе через изучение явлений современного искусства. Цель преподавания – научить творить для будущего, делать жизнь лучше. Автор доказывает это на примере творчества итальянского живописца Д.Менникуччи. Сочетание поэзии и аналитики, интуиции и сознания, веры и разума, обозначение настоящего через прошлое, влияние искусства Возрождения, образов русского и европейского модерна и авангарда, непосредственность личного видения, смелость эксперимента отражаются в его искусстве.

Самые новые эксперименты в искусстве в центре внимания д.филос. н. А.В.Волошинова и д.филос.н. С.В.Ерохина. Авторы отмечают наличие оппозиционных, но взаимодополняющих тенденций в последнем десятилетии. Это и стремление вернуться к классике, и минимализм в духе авангарда, и виртуализация арт-практик в соответствии со стремительным развитием средств информации и цифровых технологий. Ученые отмечают сближение искусства с наукой «успешные попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно-обоснованного искусства, а методы искусства – для формирования новых научных теорий». Компьютерные технологии приводят к революционной ситуации, синтез науки и искусства открывает принципиально новые возможности отражения в сознании творящего индивида космического разума, что показано на примере работ художников, пришедших из естественных наук: физики, химии, биологии. И хотя остается открытым вопрос, какую роль сыграет в развитии человечества научное искусство, авторы уверены в его жизнеспособности.

Новаторством можно назвать и искусствоведческий подход к археологическим артефактам, который анализирует к.и.н. Л.И.Липина. Правда, здесь речь идет не только о компьютерных технологиях. Применение искусствоведческих методов к изучению предметов древнего и средневекового искусства Прикамья, наравне с методами историческими, ново и пока весьма немногочисленно.

Продолжает разговор о проблемах современной художественной жизни в провинции (национальной республике Башкортостан), К.И.Абрамичева, куратор одной из галерей г.Уфы. Исследователя интересуют качественные характеристики публики, среди которых специалисты: художники и сотрудники музеев, искусствоведы и критики, представители прессы, формирующие вкусы массовых зрителей. Население Уфы в основном русскоязычно, этим вызвана стилистическая неоднородность изобразительного искусства. Здесь противоречия обостряются за счет новых взаимоисключающих тенденций. В качестве постсоветской

художественной культуры выступает национальное официальное направление, которое выглядит показным и поверхностным. Инновационные инициативы остаются подпольными, замкнутыми, в том числе благодаря «самоцензуре» авторов, боящихся утратить расположение властей. Отсутствие потребности к обновлению чувствуется и в предпочтениях публики, тяготеющей к более понятному в отличие от авангарда прозападному искусству прошлого. Интересы журналистов и посетителей выставок современного искусства «движутся в сторону повышения степени разнузданности действия, а не в сторону углубления смысла». Спрос на раскрученное искусство порождает двойные стандарты художников, идущих на поводу у вкуса публики. Современный зритель, как правило, не воспринимает новое из-за стереотипов, или становится бездумным поклонником модных направлений, посещающим выставки ради желания продемонстрировать причастность к «тусовке».

Проблему развития художественной критики в национальной республике, где официальной религией остается ислам, запрещающий фигуративные изображения, исследует Ж.М.Аппаева. Здесь искусство с момента основания заметно зависело от политических процессов. Большую роль в его становлении сыграло творчество приезжих русских художников и музейных деятелей, ставших первыми искусствоведами и критиками. Только после Великой Отечественной войны стало возможно обучение молодежи в Российских учебных заведениях. Потому местное искусство, являющееся вариантом русского или мирового, основано на заимствовании. Вплоть до 1970-80-х гг. не складывалось национальной модели искусства. На этот процесс влияло отсутствие профессиональной художественной критики. Искусствоведы испытывали давление как со стороны властей, насаждающих соцреализм, так и художников, составивших местную элиту. Характер высказываний зависимого критика мог быть только декларативным. При том, что история искусства в Кабардино-Балкарии не сложилась, современный этап оценивать еще более сложно. И это типичная картина для многих национальных республик. Требуется переоценка уже сказанного. Статьи в каталогах выставок не достаточно аналитичны. Негативна роль редакторов СМИ, сглаживающих критические моменты в газетно-журнальных публикациях. Отсюда отсутствие влияния критики на зрителей. Удачнее анализ народного декоративно-прикладного искусства, избежавший давления властей. Автор оценивает и личный вклад в характеристику искусства последних 30 лет, сложного переходного периода рубежа XX-XXI вв. как целостного явления в переплетении судеб художников и общего культурного духа в республике.

Д.иск. С.Г.Батырева, анализирует творчество одного из ведущих национальных художников Калмыкии Гаря Рокчинского, как пример преемственности культуры этноса, переосмысления традиционного мировидения средствами живописного изображения, основывающегося на опыте реалистической русской школы, композиционных приемов восточной миниатюры и орнаментального строя народного декоративно-прикладного искусства. Возможность проявления авторской индивидуальности возникает в культурном поле сопряжения Востока и Запада, не нарушая динамики мирового художественного процесса. Новаторская позиция автора в доказательстве особых уникальных способов предъявления Времени и Пространства в традиционной культуре Центральной Азии и созвучности ему приемов выразительности автора. Особенно уникальны для мастера приемы совмещения динамически-линейной и статически-радиальной картины мировосприятия, превращающей хаос времени в упорядоченный этнический космос.

В конце ХХІ в. возросла роль художника в сохранении традиций прославленных народных промыслов, например, мстёрской лаковой миниатюры. К.пед.н. В.Ю.Борисова рассказывает, как художник В.Ф.Некосов на примере собственного творчества построил успешную методику обучения миниатюрному письму, в том числе иконописи. Автор анализирует проблемы современного этапа преподавания в училище, выражающиеся в отсутствии мотивации студентов, вследствие низкого заработка мастеров, равнодушия государства в деле сохранения собственной уникальной культуры. Тему продолжает начинающий исследователь Вифлеемский, проанализировавший пути формирования узнаваемого стиля мстёрской миниатюры в 1930-е годы и сохранения самобытности в послевоенное время в атмосфере идейного диктата и насаждения приемов социалистического реализма.

О.Н.Филиппова показывает тенденции искусства кон. ХІХ- нач. ХХ вв., яркого периода русского духовного ренессанса, давшего разнообразие творческих проявлений в искусстве, в том числе любительского. Что доказывается примером творчества ученого филолога Д.Н.Ушакова, выступившего как художник-любитель, для акварельных пейзажей которого кроме искренности и непосредственности присущ поиск характерного в природе.

Дополняя предшествующих ученых к.иск. Е.И.Ковычева отмечает возрастающую роль «традиционализма» в решении проблем современного искусства. Под традиционализмом понимается станковое искусство, тяготеющее к классике, как в тематике, так и в языке. Но это не реализм советской эпохи, а «неосимволизм» и «неоклассицизм», искусство философских обобщений и острой выразительности. Начало ему положили В.А.Серов, В.А.Фаворский, К.С.Петров-Водкин, а продолжили шестидесятники и сегодняшние мастера, размышляющие о вечных ценностях и роли традиций, как неисчезающего гена искусства, отвечающего за воспитание духовных основ личности. Автор выявляет проблемы современного искусства, в том числе в Удмуртии. Это упадок реализма, выражающийся в спаде творчества, в приспособлении к этнофутуризму и актуальному искусству ради известности и коммерческого успеха.

Вопрос выбора пути переосмысления действительности поднимается и в статье С.Л.Неустроевой, на примере творчества удмуртского художника-акварелиста В.П.Кузнецова, которое она рассматривает как тенденцию искусства 80-х годов ХХ в. Проблемы функционирования искусства в маленьком провинциальном городке изучает В.П. Кашин. Для автора каждый из художников, формирующих культурную среду провинции, настоящий герой своего времени. Несмотря на непростые условия, они отдаются творчеству целиком, организуют выставки, преподают детям, создают сообщество единомышленников, которое помогает их профессиональному росту.

Исследования, представленными местными участниками конференции, затрагивают проблемы региона, в которых, безусловно, отражаются и общекультурные тенденции. Так, например, исследования к.иск. Н.В. Владимиркиной посвящены современной сакральной архитектуре. Цель Русской Православной Церкви сегодня – постепенное воцерковление (приобщение к вере) всё большего числа людей, их просвещение и духовный рост, что привело к материализации храма как многофункционального сооружения, включающего в себя непосредственно храм для проведения богослужений, помещения для крещения, воскресных школ для детей и взрослых, библиотеки, миссионерского центра, иконописных мастерских.

То что архитектура отражает идеи своего времени, подтверждает своей статьей к.и.н. Н.В.Рыжкова на примере советского монументального классицизма. Рассматривая постройки этого стиля в столице Удмуртской Республики – г.Ижевске, она делает вывод, что классическая архитектура, утверждала средствами искусства величие и грандиозность, некую «надвременность» советского общества, при этом эстетическое совершенство ордера сливалось с новизной социалистических идей.

Эта же тема звучит в статье д.и.н. Е.Ф.Шумилова о творчестве архитектора В.П.Орлова, утверждавшего в архитектурном облике г.Ижевска формы классицизма, что соответствовало образу процветающей конституционной столицы автономной республики, успешно строящей социализм, хотя главной составляющей работы мастера, Е.Ф.Шумилов назвал восприятие им Ижевска единым архитектурно-художественным организмом.

Таким образом, в сборнике представлен широкий спектр обзоров художественных методов мастеров искусства, тенденции развития путей национального искусства, искусствоведческих исследований в контексте культурно-исторических проблем эпохи.

1. Венкова А.В. Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы международного научного форума 12-16 апреля 2005. – СПб: Центр изучения культуры, 2005. – С.276-279.

**ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА ЛЕБЕДЕВА:
ХУДОЖНИК. ИСКУССТВОВЕД, ПЕДАГОГ**

Ключевые слова: художник, искусствовед, педагог, судьба, критика.

Keywords: artist, art expert, teacher, destiny, criticism.

3 июля 2012 г. исполнилось бы 100 лет одному из родоначальников нынешнего Института искусств и дизайна Удмуртского государственного университета, первому в Удмуртии искусствоведу Татьяне Александровне Лебедевой. Она ушла из жизни 21 июня 2001 г. Последними её работами были статьи в газете «Удмуртская правда», в которых она выразила свою боль и озабоченность положением музеев и библиотек в Республике. Её страстность и бескомпромиссность кого-то пугала, других восхищала. Такие люди становятся легендой при жизни, придавая ей необходимую глубину и высокий смысл. Данью уважения этой удивительной личности стал этот творческий портрет, написанный ещё при жизни Татьяны Александровны. Печально, что сейчас приходится говорить о ней в прошедшем времени.

Почетный профессор Удмуртского университета, Заслуженный деятель искусств Удмуртии Татьяна Александровна Лебедева была человеком уникальным. Творческая энергия, живой ум и редкостная для нашего времени петербургской еще закваски интеллигентность – вот составляющие ее характера. Ее по праву считают патриархом искусствоведения Удмуртии: 24 года она проработала на художественно-графическом факультете преподавателем, затем заведующей кафедрой, стала родоначальником научно-критической деятельности. «Я не умею ждать – это для меня самое трудное. Я должна действовать», – эти слова, сказанные в одном из интервью, можно считать девизом всей ее жизни.

Она родилась в Петербурге в 1912 г. в семье военного моряка, ставшего впоследствии создателем и начальником военно-морского архива. Дед – выходец из крестьянской семьи, военный врач, дослужившийся до статского советника и получивший дворянство, вторым браком был женат на княжне Урусовой. Ранние детские воспоминания связаны в ее памяти с портретом Петра I, висевшим в кабинете отца. Первое посещение с отцом Русского музея также запомнилось только что выставленной картиной И. Никитина «Петр I на смертном одре». Как будто сама судьба вела ее и предсказывала события будущего. Но предназначенье тогда угадано не было, хотя параллельно с общеобразовательной школой была закончена и художественная. После окончания школы Татьяна Александровна работала в научно-технической библиотеке и училась сначала на Высших курсах библиотекосведения, затем иностранных языков. Все это совмещалось с посещением художественной студии.

Репрессии тридцатых годов не обошли ее стороной; в 1935 г. был арестован отец. В результате последовавшей за этим высылки семья оказалась в Куйбышеве. Там впервые Татьяна Александровна попробовала себя в качестве художника в Театре рабочей молодежи «ТРАМ». Через год удалось возвратиться в Ленинград. Казалось, жизнь вернулась в свое русло: заведование библиотекой, учеба на Курсах повышения квалификации работников искусств «ЛИПКРИ», замужество. Но все это

оборвалось внезапно и трагически Муж, скульптор, умный интеллигентный человек, был арестован в 1937 г. Татьяна Александровна вторично была выслана, на этот раз в Джалал-Абад Киргизской ССР. Проработав там год учителем рисования в школе, перебралась, поближе к родному городу в Новгород, где также поступила художником в драмтеатр.

В июле 1941 г. она добровольцем пошла на фронт: сначала сандружинницей, затем медсестрой, с октября 1942 г. связистом 314 дивизии. На вопрос о том, как решилась на такой шаг, отвечала. «В Петербурге такой вопрос мне бы не задали. Это было само собой разумеющимся. Все мои приятельницы были если не на фронте, то и в госпитале или в ПВО» В свойственной ей ироничной манере она рассказывает о событиях полувековой давности: «Однажды пришлось выходить из окружения. Шли по узкоколейке. Я шла, не сгибаясь, так как дошла до предела внутреннего напряжения. Я шла на пределе страха. Шедшие за мной потом говорили, что из-за этой «фитюльки» невозможно было лечь. Это свойство русского характера: если неизбежно, то хотя бы действенно. Именно потому русские так легко, на взгляд иностранцев, шли на смерть». Фронт для нее – тяжелая работа в экстремально тяжелых условиях. Надо было работать, когда вокруг летели пули и осколки снарядов, когда было страшно. Это «надо работать» стало доминантой ее жизненных устремлений: нередко письменный стол и чистый лист бумаги на нем становились единственной отрадой и точкой опоры.

На войне она встретила Ю.В.Померанцева, ставшего ее вторым мужем, и была демобилизована незадолго до окончания боев, так как ожидала рождения своего первого сына.

В 1946-53 гг. Татьяна Александровна работала главным художником театра в Петропавловске Северо-Казахстанской области. По ее признанию это были самые напряженные в эмоциональном отношении годы. Театр сидел на голодном пайке: не платили зарплату, не было средств на декорации, а премьеры были каждый сезон. Приходилось выкручиваться, что-то придумывать. И все же, несмотря ни на что, работа давала творческое удовлетворение. За годы служения в театрах страны ею было оформлено более 50 спектаклей русской и зарубежной классики, советской драматургии. Об этом периоде ее жизни рассказывают пожелтевшие программки и несколько сохранившихся эскизов декораций. На них видны обстоятельно и достоверно воспроизведенные исторические интерьеры, сказочные замки. Чувствуется творческая фантазия художника, хорошее знание материала и понимание замысла драматурга. Как написано в одной из рецензий на постановку с ее декорациями: «...прекрасное оформление в значительной мере способствует успеху спектакля. Дружными аплодисментами встречают зрители хрустальный дворец в первом действии, хорошие декорации первого и второго действий».

С 1953 г. Татьяна Александровна в Удмуртии. И здесь сделала декорации к нескольким спектаклям в театрах Ижевска и Сарапула. Снова напряженная работа, отсутствие средств и необходимых материалов на оформление, снова поздравления и положительные отзывы в печати. Но... сердце не выдержало такого ритма, бессонных ночей перед премьерой. Известный ижевский профессор Губергриц вынес свой приговор: «Если хотите жить – уходите из театра». Так неожиданно-негаданно Татьяна Александровна оказалась в «Удмурт художнике», как в пятидесятые годы называлось Удмуртское отделение художественного фонда РСФСР. Казалось бы, просто очередной виток жизни, но оказалось, что она попала в необходимое место и в самое

нужное время. Всего шесть человек насчитывал тогда Союз художников УАССР. Вокруг него сгруппировался творческий коллектив из 15-20 претендентов на членство в профессиональном объединении. Быть членом Союза в то время было особенно престижно и почетно. Но это право надо было заработать особой преданностью искусству. Вот как вспоминает Татьяна Александровна то время; «Душой этого творческого коллектива, самым старшим по летам и непререкаемым авторитетом для всех был М.В.Балагушин. Мягкий и добрый, однако, в оценках работ он всегда был принципиальным. Нелицеприятную суровую критику он умел облечь в такую форму, что она воспринималась без обиды, как должное. На десяток лет моложе Н.А.Косолапов, всегда подтянутый и даже франтоватый живописец, пробуящий себя в любых жанрах... Ф.В.Иванов, также живописец, наш бард-песенник, шумный, активный спорщик и балагур. Вот эти трое и начинали вспахивать целину художественной жизни республики еще с 20-х годов. Небольшое деревянное двухэтажное здание, бывшее прежде клубом хлебозавода, было местом тогдашнего обитания фонда... Жили дружно. Все новости общественной жизни и дела наши семейные обсуждались горячо и заинтересованно. С задачами, которые перед этим коллективом ставились республикой и городом, справлялись «на уровне». Здесь выполнялись заказы стационарного порядка. В то время это были, чаще всего, хорошо известные и ныне «производственные» портреты сильных мира сего. Не помню, чтобы поток их когда-нибудь оскудевал... Один раз в неделю все тогдашние работники фонда объединялись вместе. Это были студийные занятия по рисунку и живописи. Время от времени группами в несколько человек выезжали на выставку в Москву или в Казань, приезжали и художники... на обсуждение наших выставок».

Бесконечная производственная работа быстро надоела Татьяне Александровне. Стремясь вырваться из этой рутины, в 1956 г. она поступила на заочное отделение факультета теории и истории искусств Ленинградского института им. И.Е.Репина. И этот ее шаг стал судьбоносным и провидческим. Судите сами: дома муж и двое сыновей подросткового возраста; ее года уже далеко не студенческие; работа в фонде глубоких искусствоведческих знаний не требовала, а она взваливает на себя, причем добровольно, груз дополнительных забот.

Можно конечно усмотреть в этом поступке тайное желание таким способом вернуться в родной город. 1956-й – знаменательный для страны год. Это время начала хрущевской «оттепели», обернувшейся для многих реабилитацией и репатриацией, время надежд и рождения новых иллюзий.

Для Ижевска этот период был отмечен и тем, что все явственнее ощущался застой в его художественной жизни. Малочисленный Союз художников не пополнялся новыми силами, чувствовалась необходимость в обновлении, притоке свежих сил. Вкупе с общественно-политическими сдвигами в стране все это вылилось в открытие в 1959 г. при тогдашнем Педагогическом институте художественно-графического факультета. Для работы на нем приехали выпускники центральных вузов страны, в том числе и уроженцы Удмуртии. В течение пяти лет каждый год факультет пополнялся 2-3 преподавателями.

Именно они стали создателями факультета, а затем и основным ядром творческого союза. Закипела творческая жизнь, чаще стали организовываться выставки. Местные авторы стали широко демонстрировать свои произведения за пределами республики. Появилась потребность в профессиональной критике: первым рецензентом и ценителем работ наших художников стала Т.Лебедева. К этому

времени в 1963 г., она окончила институт и пришла читать лекции по истории искусства на факультет. Так начался новый период ее жизни. «Если бы мне раньше сказали, что я буду педагогом, я бы рассмеялась. Сейчас считаю, что реализовалась как педагог. Думаю, что наибольшую пользу я принесла именно на этом поприще. В конечном итоге педагог бессмертен».

24 года отдано художественно-графическому факультету, нынешнему институту искусств и дизайна: педагогом, заведующей кафедрой. Она одна читала весь курс всемирной истории искусств. Ее ученики и сейчас помнят ее блестящие эмоциональные лекции, сочетающие обширные знания с тонким владением анализом художественного произведения, ее страстность и нетерпимость к духовной лени. «Она заставляла нас думать, учила смотреть и видеть произведение во всех аспектах замысла автора», - вспоминают они.

Благодаря усилиям Татьяны Александровны в учебный процесс была включена искусствоведческая практика в музеях Москвы и Ленинграда. Много лет подряд она сама проводила эти выездные занятия. Нужно ли говорить, как важны были эти поездки, позволяющие студентам соприкоснуться с подлинниками величайших художников, когда можно было внимательно рассматривать поверхность холста, изучать индивидуальную манеру автора, следить за движением его кисти, постигая саму творческую «кухню». Никакое книжное знание не заменит этой школы творчества, где учителями становятся сами мастера искусства. Чрезвычайные обстоятельства не могли помешать ей ехать со студентами; даже многие свои «круглые» даты она встретила в пути и отнюдь не в метафорическом смысле. В этом можно увидеть придуманные опытным сценографом декорации жизненного спектакля.

Была еще одна тайная особенность этих выездов: совершались они обычно после летней сессии в начале июля. Почти в это же время 3 июля день рождения Татьяны Александровны. Получалось, что она делала себе роскошный подарок, навещая любимый город со всеми его сокровищами и открывая его своим юным спутниками. Только чрезвычайные обстоятельства могли помешать ей ехать со студентами, даже многие свои «круглые даты» она встретила в пути и отнюдь не в метафорическом смысле. В этом можно увидеть придуманные опытным сценографом декорации жизненного спектакля.

Не случайно многие ее студенты защищали дипломы по искусствоведческой тематике, стремились продолжить свое образование в «Репинке» или «Суриковке», защищали диссертации. Большая часть членов Союза художников – также ее бывшие ученики. Приобщение к европейской культуре на лекциях, изучение теоретических основ искусства под ее руководством стали для них импульсом самостоятельного творчества.

Педагогическую деятельность Татьяна Александровна успешно сочетала с научно-исследовательской работой. Будучи еще студенткой первого курса, она обратилась к изучению небольшой коллекции произведений русских художников XIX в. в Удмуртском краеведческом музее. Эта, чудом сохранившаяся курсовая работа, дает представление о начавших формироваться особенностях исследовательского метода Лебедевой. Сильнейшими ее качествами всегда были интуиция и проницательность, подкрепленные опытом художника-практика. Это позволило ей сделать ряд интересных наблюдений и выводов о художественной

ценности собрания. Ей свойственны были последовательность и целенаправленность в работе.

Обратившись во время написания дипломной работы к малоисследованному творчеству живописца первой четверти XVIII в. Ивана Никитина, потрясшего еще в детстве ее воображение, она завершила эту тему блестяще написанной монографией, опубликованной в 1975 году в Москве и отмеченной Дипломом Союза художников РСФСР как лучшее искусствоведческое исследование года. Начало XVIII в., эпоха петровских реформ – одна из наиболее значительных, но и тяжелых для народа страниц русской истории. В это время вследствие преобразований царя-реформатора происходит перестройка всей русской культуры. Реформы проводились в короткие сроки. Ломались не только устаревшие формы экономического и государственного устройства, но и вековые культурные традиции, привычный уклад жизни. Судьба И. Никитина очень характерна для того противоречивого периода. Изучив большой архивный материал, введя многие документы в научный оборот, проанализировав произведения живописца, Татьяна Александровна воссоздала его творческую биографию. Особенно ценно и интересно, что события жизни художника показаны в неразрывной связи с историей страны, обрисованной необычайно обстоятельно и живо. Эта монография написана в лучших традициях академической науки по фундаментальности и качеству исследования темы. Полнота эстетического восприятия и исторических фактов сочетается в ней с благородной ясностью и простотой изложения. И это не случайно: Татьяна Александровна не терпела красотостей и общих мест. Ее бесило манерное наукообразие. Она всегда стремилась к точности, лаконичности, убедительности и требовала этого от остальных.

Дар ровных отношений с коллегами ей не был присущ. Всю жизнь она ссорилась и мирилась, увлекалась и разочаровывалась. Неизменна была лишь в любви к профессии, уважений и преданности труду. Именно на этой основе строятся ее отношения с художниками. Она считала, что их нужно вдохновлять, и делала это, очень своеобразно. Как никто другой она пользовалась уважением и авторитетом, с ней любили советоваться и молодые, и опытные авторы. Показателен такой случай, произошедший в мастерской известного живописца Алексея Павловича Холмогорова. Он отличался необычайной требовательностью к себе, потому работал медленно и тщательно, много раз переписывая неудавшиеся части картины, в очередной раз, когда не шла работа, он пригласил Татьяну Александровну. Учитывая обстоятельства визита, она настроилась на профессиональный разговор и предельно откровенно, прямо и решительно высказала свои замечания. Холмогоров же, признанный мастер, участник многих престижных выставок, отличался вспыльчивостью. Резкость и категоричность искусствоведа, обида за родное детище живописца быстро довела накал полемики до высших пределов. Алексей Павлович фактически выставил Татьяну Александровну за дверь и несколько дней с ней не разговаривал. По прошествии же некоторого времени подошел к ней, пожал руку и сказал: «А Вы были правы». Это ли не признание проницательности и профессионализма критика?

Конечно, хорошие контакты с художниками ей удавалось установить еще и потому, что она для них «своя»: работала со многими из них в фонде или на факультете, для кого-то была педагогом. Она умела, говорить на их профессиональном языке, потому что сама по натуре и первой специальности художник. В ее статьях всегда ощущается этот «взгляд художника» на творческую деятельность, понимаемую как объект исторического изучения. Собственно,

становление удмуртского искусства прямо связано с Татьяной Александровной: она сама уже неотъемлемая часть культурной жизни республики. Ее художественно-критическое творчество зрело и совершенствовалось вместе с ростом Союза и развитием искусства.

Первое успешное выступление наших художников на выставке «Большая Волга» в Куйбышеве в 1964 г. совпало, или вернее инициировало ее выступление в роли художественного критика. До этого особого материала для серьезной критической деятельности не было, обходились устными разговорами. Заметим, что такое «устное» искусствоведение, не оставляя зримых следов, имеет тем не менее, большое значение в художественной практике, а степень его воздействия на процесс творчества может быть и значительнее опубликованных трудов. Замечания или похвалы какого-нибудь крупного художника или искусствоведа во время работы региональных выставкомов подолгу хранятся в памяти автора произведения, ими гордятся как свидетельством приобщения к сообществу российских художников. Быть членом Выставкома особенно почетно и престижно; в него избираются самые уважаемые и известные деятели искусства. Татьяна Александровна трижды была членом зонального Выставкома и секции критики российского Союза художников.

Ею написаны сотни статей в местные газеты и журналы, несколько публикаций о творчестве мастеров кисти и резца Удмуртии помещены в журнале Союза художников России «Художник». Среди них и большая проблемная статья в сборнике «Искусство автономных республик» и монографические очерки об отдельных авторах. С самым пристальным вниманием всматривалась она в творчество своих современников, в процессы, происходящие в живописи, графике, скульптуре. Ее статьи охватывают все сколько-нибудь значительные явления искусства Удмуртии. Сила аналитической мысли, доскональное знание предмета исследования сочетаются в этих публикациях с точностью словесного выражения, художественностью литературной формы. Она обладала острым умением видеть и определять важнейшие индивидуальные средства выражения, при помощи которых воплощается замысел художника. Ей было присуще внутреннее чувство художественности, без которого любая критическая и искусствоведческая работа обречена на неудачу. Критика была для Татьяны Александровны наукой и вместе с тем искусством. Потому так тяжело она писала свои статьи: подолгу искала точное слово, емкое определение, а самое главное – помнила об ответственности критика. «Критика не должна ранить», – говорила она.

Ее интересы были разносторонними, но все же проблема портрета, судя по всему, занимала ее особо. Это заметно и в ее монографии о портретисте И. Никитине, и в неопубликованной, к сожалению, большой теоретической статье «Художник, модель, образ», в которой в неожиданном ракурсе рассматривается проблема портрета и автопортретности. Статья написана на основе творчества крупнейших российских художников 1970-80 гг.

Век XVIII, современное искусство, Россия и Запад – она хорошо ориентировалась в искусстве разных страна и периодах истории. Она была универсальна в своей эрудиции, и эта широта знаний высветляет в ней человека большого интеллекта, высоких духовных запросов. Человека, далекого от духовной узости, погруженности в житейские заботы, порождающие душевную скупость и материальную жадность.

С уходом из университета мало что изменилось в ее творческой жизни. По-прежнему день был занят напряженной духовной работой: она не затихала с годами, над ней не властны ни возраст, ни болезни. Она продолжала писать статьи и акварельные натюрморты; любила поэзию и симфонические концерты, каждый год ездила в любимый Питер. Особую радость ей доставляло общение с младшим правнуком Ромой.

Есть в театре понятие «предлагаемые обстоятельства». Думается, оно приложимо и к жизни. Разве не ставит она каждого из нас в особые условия? И от характера человека, его упорства, мужества зависит, как он справится с житейскими неурядицами и поворотами судьбы. Татьяна Александровна в этом смысле пример хрестоматийный: высшее образование в 51 год; защита диссертации – в 65, работа в университете – до 75. До последних дней посещала она все вернисажи и никогда не стояла, молча, в сторонке, всегда скажет свое веское слово, а то и отповедь даст. Если начнет выступать на обсуждении выставки – все знают: будет интересно. Для нее не существовало авторитетов: может поднять на щит начинающего автора, если он того заслуживает, и «раздраконить» маститого художника.

Она сделала свою жизнь вопреки обстоятельствам, заставив их отступить.

Абрамичева К.И.

Уральский государственный федеральный университет им. Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИОРИТЕТЫ ПУБЛИКИ ГАЛЕРЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА УФЫ

Ключевые слова: публика, галерея, этника, актуальное искусство, современное искусство, аудитория, художник, зритель.

Keywords: public, gallery, ethnic, the contemporary art, the modern art, audience, artist, spectator.

Публика современного искусства – это продукт демократизации художественной жизни. Публика оценивает художников по-разному: по законам искусства, опираясь на здравый смысл, под влиянием рекламы и других факторов, в том числе, и тех общих представлений о современном искусстве, сложившихся под влиянием исторических причин и социо-культурных факторов. Живущий в провинции зритель художественных музеев и галерей, существует словно бы в двух мирах: будучи знаком с произведениями великих художников прошлого и современности по репродукциям в популярных историях искусства и журналах или благодаря посещениям хороших музейных собраний, он в тоже время сталкивается с локальным художественным процессом, с художниками того места, в котором живет. Если произведения «из учебника» уже были оценены по гамбургскому счету историками искусства, и зрителю остается лишь усваивать готовое знание о шедеврах, искусство местных художников оценивает сам зритель, вырабатывая собственные критерии для описания своего опыта.

Публика – это равноценный участник художественного процесса и ее характеристики не исчерпываются социально-демографическими признаками. Нас больше интересуют качественные характеристики публики как самостоятельного

элемента в борьбе вкусов и направлений, через спрос на определенные виды, жанры, стили искусства воздействующего на художника и всю систему художественного производства. Мы можем выделить множество участников художественного процесса – это художники, массовая публика, кураторы и хранители музеев и галерей, историки искусства, критики и журналисты. Каждый из них служит носителем определенных представлений об искусстве в целом и отдельных произведениях, представлений, функционально различных: например, журналист больше интересуется культурной политикой и социально-культурным или политическим значением того или иного художественного события, тогда как художественный критик, рассказывая о выставке, оценивает ее в иной системе координат, пытается определить ценность той или иной выставки в свете истории искусства.

Исследователь Николай Хренов предлагает разделять публику на «актуальную» (находящуюся в конкретном месте) и «потенциальную» (приобщенную к данному виду искусства), которая в свою очередь подразделяется на «регулярную» (посещающую то или иное выставочное пространство не менее одного раза в месяц) и «случайную», «ситуативную» [7: 8]. Нам не хотелось бы ограничиваться изучением лишь актуальной части публики, потому что потенциальная ее часть тоже задействована в художественном процессе; не контактируя непосредственно с произведением искусства, она тем не менее через другие коммуникативные каналы получает информацию о том, что тот или иной автор – выдающийся художник, или что ту или иную галерею обязательно нужно посетить и т. д. Социокультурная теория, оперирующая представлением о стратах [8: 237] также осмысляет не только феномен искусства, его специфические свойства, предполагает изучение конкретных произведений, художников и аудитории, но и исследует остальное население, представляющее огромный пласт потенциальной аудитории. Так, воздействие искусства не ограничивается той публикой, которая его непосредственно воспринимала: итогом восприятия искусства становятся не столько психофизиологические реакции, сколько общественные отношения и публично значимые оценки. В связи с этим исследование публики должно включать, прежде всего, изучение массовых стереотипных представлений об искусстве и экспертных оценок.

Владимир Конев, профессор Самарского государственного университета, рассматривал публику не как простую группу людей, контактирующую с искусством, а как специфическую группу зрителей, объединенных пониманием произведения, «поэтому произведение создает публику тем, что задает общение людей по своему поводу. Основой этого общения и выступает понимание зрителями произведения. В этом же общении оно формируется и проявляется» [4: 55]. Под основами общения подразумеваются навыки взаимодействия с произведением искусства, умение его интерпретировать, владение языком восприятия. Таким образом, публику можно помыслить как потенциальное сообщество, которое создается определенным художественным событием (произведением, выставкой, публикацией). Можно выявить структурные качества этого сообщества и его базовые ценности, но его элементы — конкретные зрители – некая переменная.

Следуя за В.Коневым, мы стремились изучить не публику современного искусства вообще: так как публика формируется конкретным опытом, нас интересует публика выставочных пространств конкретного региона и факты социальной и культурной жизни, которые могли повлиять на ее вкусы. Художественные галереи и

современные музеи регулируют отношения между потребителями и производителями искусства, занимают важное место в пропаганде искусства, а порой являются и заказчиком работ. Словом, создают вокруг себя инфраструктуру, налаживая отношения между критиками и искусствоведами, журналистами, коллекционерами и, конечно, художественным сообществом и зрителями. В качестве конституирующего публику события сегодня можно рассматривать именно художественную выставку или акцию галереи или иной институции, тогда как творчество конкретного художника или отдельные произведения искусства, вне выставочного контекста, оказываются на периферии публичного внимания и рефлексии в зрительской, непрофессиональной, среде.

По мнению Н.Хренова, публика является «социально-психологической общностью, представители которой обладают сходными потребностями, установками, вкусами» [7: 11]. Публика также способна «моделировать предшествующий художественный опыт человечества, ... воспроизводить навыки восприятия и понимания в усвоении художественного опыта человечества в каждом поколении» [7: 11]. Таким образом, история публики становится историей вкусов, эволюцией мировоззрений, столкновением различных картин мира. Художественная жизнь оказывается встроенной в более широкую социальную жизнь, определяющую поведение и эстетические предпочтения публики. История публики оказывается своеобразной историей искусства, со своими авторитетами и значимыми событиями.

Для того чтобы получить представление, как формировались вкусы уфимского зрителя, требуется некоторое предисловие. Начнем с того, что в условиях существования более ста национальностей на одной сравнительно небольшой территории Башкирии неизбежно возникает полифонизм различных мировоззрений, а соответственно, оценок, суждений и представлений об искусстве. Кроме этнического разнообразия, существуют и отдельные социальные группы, возникшие в различные периоды истории города. Например, в районе Черниковка большой процент населения составляют переселенцы из города Рыбинска, которых вместе с заводами эвакуировали в Уфу во время Великой Отечественной войны. Ленинградская интеллигенция (также появившаяся здесь в связи с эвакуацией), ссыльные революционеры, репрессированные 1930-х гг. также вошли составной частью в городское население Уфы или внесли свой вклад в ее культурное развитие. В БГХМ имени М.В. Нестерова, до сих пор – единственного художественного музея в городе, была эвакуирована часть музейной коллекции из Киева (ее бережно хранила искусствовед Л.В. Казанская). Как видим, городское население Уфы достаточно разнородно, и основную его часть представляют собой люди приезжие, в то время как коренное (тюркское) население проживает в основном не в Уфе, а в других городах и селах республики. Таким образом, феномены этнокультурного и социального тесно переплетены между собой, порождая своеобразную картину мира, которая и определяет отношение уфимского зрителя к искусству. «Я не знаю ни одного региона в России, где бы было намешано столько стилей и направлений в изобразительном искусстве, мирно соседствующих в одном союзе, – пишет художник группы «Чингисхан» Василь Ханнанов. – И хоть наши художники в большинстве своем живут и творят в Уфе, корни их – в различных отдаленных уголках Башкирии. Мало того, выходцы из Башкирии, живущие в других городах, все равно всегда узнаются по живописному строю картины, что бы там ни было изображено» [6: 26]. Это наблюдение подтверждает зависимость тональности, художественного

«раскрашивания» родной природы от географических и климатических условий, а если брать шире, то на этом строится эстетическое восприятие той или иной нации, проживающей на определенной территории. Понятие «этническое» полно и адекватно вмещает в себя стремление к сохранению своих корней, родовой памяти, увлечение фольклором и народным искусством. В изобразительном искусстве наиболее удачным экспериментом по вписыванию этнического в модернистский контекст является творчество Рината Миннебаева, Джалиля Сулейманова, Рината Харисова, Рафаэля Кадырова. Также успешно влилась в современное искусство национальная традиция войлокования (в моду как раз вошли вещи ручного производства). Изготовление модных вещей или объектов с современными сюжетами из войлока оказалось более жизнеспособным, чем культивируемая объединением «Агидель» лаковая миниатюра. Этническое органично вошло в модернистский контекст, например, в «Уральском проекте» на Новосибирской триеннале графики (Новосибирск, 2012), в котором были представлены художники Уфы, Озерска, Перми и Челябинска. Один из кураторов проекта, Елена Шипицына, описывая работу Р. Миннебаева «Этнографика», подчеркивает связь прошлого с настоящим: «...створки восточной ширмы напоминают опустевшие без хозяина висящие одежды архаических предков, примерить которые может каждый из нас, войдя в пространство раздвинутой ширмы» [9: 90].

По мнению философа культуры Бориса Гройса, новое создается тогда, когда культурные ценности начинают архивироваться, храниться и защищаться от разрушительного воздействия времени. Но в культурах, где ценности традиции (в нашем случае – национальной) подвергались уничтожению и забвению, неизбежно преобладает положительное отношение к традиции, и это традиционное знание воспроизводится до тех пор, пока культурный архив не переполнится. Тогда традиция приводит к перепроизводству однотипных вещей и возникает необходимость в чем-то новом оригинальном, как можно более контрастном к традиции [1: 120]. Проецируя этот алгоритм функционирования культуры на ситуацию в регионе, можно констатировать, что традиционные ценности только-только архивируются, не допуская появления нового. Такой национально-традиционный тип культуры активизировался в связи с разрушением ориентации на формирование социалистической культуры, стремящейся к усреднению и единству, которая существовала еще совсем недавно. Неудивительно, что потребность в новом (в нашем случае: актуальном искусстве) на этом этапе развития в республике очень мала. Модель культуры, предлагаемая государством в качестве образца, выглядит, прежде всего, как празднично-карнавальная – это народное гуляние с применением всех атрибутов сельского сабантуя (народная борьба куреш, пляски, гармонь, бег в мешках). Только осуществляется это профессиональными коллективами и массовиками-затейниками, а не жителями деревни. И только потом в интервью заходит речь о развитии библиотек, музеев и театров, без особого внимания к проблемам их функционирования в обществе. Показательно и то, что культурным героем города выбран Салават Юлаев, репутация которого в обществе неоднозначна.

Культурные мероприятия, которые осуществляются при поддержке республиканских властей, в сознании масс ассоциируются с «официозом», искусственно внедряемыми элементами чуждой культуры (как принудительное изучение башкирского языка и штрафы за отсутствие вывесок на башкирском языке). Так, местная культурная среда не готова к тому, что ей предложат качественный

товар, так как потребительская практика отучила надеяться на это. «Неужели такое может быть у нас, в Уфе?» – очень частое восклицание зрителей, когда они сталкиваются с чем-то новым, прогрессивным, интересным, отказываясь верить в возможность существования такового в существующем культурном контексте. Художественные инициативы в основном остаются в сфере неофициальной, подпольной культуры, которая существует за счет собственных средств или частных спонсоров. Страх перед официальной казенщиной еще советского времени приводит к разорванности информационного поля: искусство, архитектура, наука, литература Уфы – все это замкнутые мирки «своих» и «для своих». Продукция каждого из этих цехов не значима в общероссийском культурном пространстве – культура внутреннего потребления при видимости контактов с внешним миром порождена атмосферой консерватизма, накладывающего вето на многие формы творческой активности, не попадающие в очень узкий официально одобренный спектр. Свободные от насильственной «национализации» театры существуют только на студенческом уровне при вузах, домах культуры и просто без постоянного места дислокации, галереи тоже существуют за счет собственного оборота (показательно, что в городе Музей современного искусства группы «Чингисхан» является частной инициативой художников и любителей искусства). Любое восприятие культуры подразумевает обратную связь, которая в регионе гасится цензурой или, что гораздо важнее, самоцензурой. Первая уже давно возложила свои функции на вторую, давя все формы выражения, кажущиеся внутреннему цензору нелегитимными. А все легитимное, официальное сильно дезавуировано. Надо заметить, что степень формального обозначения национальных территорий в советские годы была не слабее, чем сейчас, но это не воспринималось настолько остро, потому что национальная республика была всего лишь маленькой частью большой страны: БАССР входила в РСФСР и далее в СССР. Таким образом, национальная республика в рамках Союза воспринималась примерно, как национальный павильон на выставке ВДНХ – это была показательная игра.

С 1990-х гг. национальная республика превратилась в культурно замкнутую территорию с отсутствием рефлексии. Имеющиеся культурные коды не осмысливаются, а вновь приобретенные – не «перевариваются». Каждый год республика теряет множество молодых потенциальных художников, которые могли бы способствовать обновлению художественного языка. Происходит это не только потому, что они уходят в другие, более стабильные и оплачиваемые сферы художественной деятельности, но и потому, что национальная политика, являющаяся для республик одним из главных составляющих политики культурной, приводит к ограничениям художественной сферы, обеднению языка. Любовь к «родному краю», которая преподается в школьные годы в рамках патриотического воспитания в национальных республиках, часто приводит к искусственно насаждаемому патриотизму. Например, Уфимская академия искусств осуществляет контроль над сюжетами работ студентов. Но если в прошлые столетия шла борьба между бытовым (передвижники) и античным (академисты) сюжетами, то сейчас на местах существует большая квота на сюжеты национальные, а также негласные запреты, например, на изображение религиозных христианских (в пользу мусульманских) сюжетов в стенах учебного заведения.

Отсутствие потребности к обновлению художественного «рациона» достаточно четко проявляется в ответах широкой публики на наши вопросы об искусстве:

респонденты часто подчеркивают, что современное искусство должно быть таким же, как и всегда, называя не черты современности, а постоянные свойства (талантливость, искренность, яркость). Журналисты демонстрируют еще более консервативные пристрастия и недоверие к профессионализму актуальных художников – это можно объяснить расхожим стереотипом, возникшим еще на заре модернизма, о том, что произведение актуального искусства создать легко, а академическую картину – гораздо сложнее. Десяток прохожих на улице вполне уверенно назовет имена художников Шишкина, Саврасова, вспомнит Айвазовского, в крайнем случае, Малевича, Пикассо и Сальвадора Дали. Это было бы легко списать исключительно на пробелы в российском школьном художественном образовании, но дело не только в этом – именно искусство XIX в. воспринимается простым зрителем как исконно «русское», последнее «русское» перед веком сложных направлений в искусстве. Сердцу зрителя милее национальные пейзажи, так как искусство воспринимается большинством, прежде всего, как красивая картина на стене. Устойчивость этого представления публики емко объяснил московский куратор Андрей Ерофеев: «Почвенники и националисты часто уличают российское искусство в западничестве. Правильно делают! Скажу больше, наше искусство не прозападное, оно просто западное. В точке кипения актуальной художественной культуры Россия ничем не отличается от Запада. Она и есть Запад. Так дело обстоит уже добрых три столетия — с XVIII в. Эта аксиома многое объясняет. В частности, почему европейский зритель сразу и легко воспринимает российское искусство, а наш, отечественный, зритель его и не понимает, и не принимает. Оно ему как будто чужеродно» [3].

Но это отнюдь не значит, что любители современного искусства не судят о модернистском искусстве по тем же критериям, что и консервативная часть публики. Чаще всего поклонникам актуального хочется, чтобы искусство предлагало нечто новое, но в то же время было и таким же понятным, как и привычный реализм. При прямом столкновении с актуальным искусством прогрессивная публика часто капитулирует, признавая его новизну, но с оговорками, рассматривая актуальное как синоним слова «модное».

Журналисты и многие рядовые зрители также демонстрируют цинизм и визуальную пресыщенность в целом. Так, один из журналистов «Комсомольской правды», на наш вопрос, что его может потрясти в современном искусстве, ответил: «Ничего, в современном мире меня трудно чем-либо удивить, я бы сказал, практически невозможно. Ну, если только будет расчлененка какая-то, а так все уже было». Примерно в таком же духе отвечали и некоторые из посетителей выставок, пытаясь определить, что для них является авангардным в искусстве. То есть их представления движутся в сторону повышения степени разнузданности действия, а не в сторону углубления смысла, поиска новых тем или силы эмоционального воздействия. Хотя, безусловно, существует и другая группа зрителей, которая отмечала, что для них новым словом в искусстве является необычное применение материала, нестандартные образы, взгляд на обычное с иного ракурса.

Неготовность художественного сообщества Уфы предложить зрителю новое расходится с ожиданиями публики, все-таки способной это новое воспринять в определенном объеме (особенно молодежи). Но естественно, организаторы выставок вынуждены учитывать спрос, прежде всего, массовой публики (в том числе, коммерческий) на тот или иной вид и жанр искусства. Наиболее четко пожелания публики улавливают музеи – как наиболее зависимые от посещаемости институции.

Директор любого провинциального музея никогда не рискнет привезти в город выставку чего-то авангардного, скорее он согласится на очередные гастроли Рериха, Дали, Шилова, Глазунова и других раскрученных фигур, потакая массовым вкусам публики, которая обеспечит сборы с такой выставки. Поэтому можно сказать, что влияния на манеру письма или стиль художника публика не имеет, но – имеет на ассортимент выставляемого в музеях и галереях. Многие провинциальные художники живут «двойной жизнью», создавая работы «для большого искусства», которое будет востребовано за пределами города, и с ориентацией на спрос на местном уровне. В этом случае художник выставляет то, что по его представлению, воспримет публика с наименьшими усилиями, не учитывая возможностей прогрессивной части публики к усвоению нового, заранее отказывая ей в способности адекватной оценки.

К концу XVIII в. в европейской культуре формируются разные группы участников-«оценщиков» художественного процесса: публика, художники, музеи и галереи, критика и журналистика, историки искусства. В Уфе о подобной стратификации художественной жизни можно говорить с начала XX в. Усваивая художественный опыт предшествующих эпох, сталкиваясь с современным искусством, публика пишет свою собственную историю искусства, часто с иными авторитетами и критериями оценки, чем в среде историков искусства. Очевидно, что эстетические предпочтения современной публики уфимских галерей связаны с идеалами предыдущих периодов искусства – называя в качестве художественных авторитетов имена художников, живших столетия назад, часть ее ностальгирует по 1980-90-м годам, тогда как более молодая публика предпочитает посещать выставки современного искусства в столицах и ориентируется на чужие образцы, принимая бездумное копирование (как например, акционизм уфимского художника Евгения Севастьянова) за необходимый и модный атрибут современного искусства. Но ни та, ни другая категория зрителей не обладает навыками освоения произведения современного искусства, поэтому выставки в Уфе по большей части посещает «квазихудожественный зритель», типаж которого еще в 80-е гг. XX в. вывел искусствовед Даниил Дондурей: «Лишенный собственных критериев, замороженный мифологией шедевров, воспитанный на цветных вклейках «Огонька» или «Работницы», массовый зритель во многих случаях не в состоянии соотнести воспринимаемое произведение с необходимыми для его понимания пластами культурно-исторических ассоциаций» [2: 70]. Такой зритель готов демонстрировать свою осведомленность (которая в наше время легко достигается при помощи Интернета) ради того, чтобы почувствовать себя частью определенного круга людей под названием «богема» (или «тусовка») [5: 304], все еще окутанной романтическим ореолом. Для «квазизрителя» обязательным является не только присутствие на как можно большем количестве выставок, но и фактор личного знакомства с художником, которое подменяет необходимость выносить собственную оценку произведения искусства и осмыслять художественный опыт как жизненно важный. В таком случае художественное произведение используется в качестве маркера социального статуса, а компетентность ассоциируется со способностью попадать на модные события, закрытые фуршеты и презентации.

Литература:

1. Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
2. Дондурей Д. Искусство и публика: о новых социальных функциях современной критики // Советское искусствознание '80. Вып. 2. М., 1981. С. 169-201.

3. Ерофеев А. Синдром провинциального самородка [Электронный ресурс] // Артхроника : [сайт]. М., 2010. URL: <http://www.artchronika.ru/item.asp?id=1941>.
4. Конев В.А. Социальное бытие искусства. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1975.
5. Мизиано В. «Другой» и разные. М. : Новое литературное обозрение, 2004.
6. Ханнанов В. О природе цвета в живописи в цвете культуры // Высокохудожественный журнал. 2006. №3. С.27-29.
7. Хренов Н.А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс. М. : Аграф, 2007.
8. Художественная жизнь современного общества: в 4 т. / Т. 1 : Субкультуры и этносы в художественной жизни; [ред. К.Б. Соколов]. СПб.: Государственный институт искусствознания, 1996.
9. Novosibirsk graphic art triennial // Каталог. Новосибирск: Новосибирский художественный музей, 2012.

Аппаева Ж.М.

Кабардино-Балкарское региональное отделение Всероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», г. Нальчик

ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ В КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ

Ключевые слова: художественная критика, искусство, традиционное творчество

Keywords: art criticism, the art, traditional national creativity.

До 20-х годов прошлого столетия художественная культура кабардинцев и балкарцев развивалась естественным путем, эндогенно. Отсутствие в ней изобразительного искусства до недавнего времени понималось несколько ограниченно и объяснялось лишь исповедованием местными народами ислама. На самом же деле причины этого явления коренятся гораздо глубже и связаны со спецификой художественного мышления кабардинцев и балкарцев. Коренные народы КБР, воспитанные на иных традициях и художественных ценностях, ни психологически, ни эстетически не были подготовлены к восприятию новых, непривычных для них видов искусства. Возникновение изобразительного искусства не было связано с их культурными запросами. Потому, несмотря на все усилия советских властей по приобщению аборигенов к изобразительному искусству, они оказались весьма консервативны и на протяжении нескольких десятилетий оставались чужды ему. Оттого реализация этого замысла растянулась на долгие три десятилетия. Задача же насаждения изобразительного искусства в годы культурной революции и позже для большевиков считалась чрезвычайно важной, поскольку, по их представлениям, оно должно было служить политическим и идеологическим целям руководства страны.

Вполне естественно, что создание произведений искусства невозможно без профессиональных кадров художников. Потому параллельно возникла проблема их воспитания. Руководство Кабардино-Балкарии пыталось решать ее еще в 20-е годы. Однако коренные народы длительное время оставались равнодушными к этому начинанию. Конечно, несмотря на запрет ислама и в нашем крае изобразительное искусство возникло бы вполне естественным путем, как это, к примеру, случилось с мусульманскими странами. И мы бы не избежали влияния других культур и

вписались в кривую общечеловеческого прогресса. Но случилось так, что у нас этот процесс форсировался, чтобы республика, так сказать, не отстала от общесоюзной моды и не оказалась на обочине культурной жизни страны. Несмотря на отсутствие объективных предпосылок для возникновения изобразительного искусства, процесс медленно, с большими трудностями, но пошел.

Большую роль в становлении профессионального изобразительного искусства республики сыграли приезжие художники, получившие специальное образование в России. Их творчество развивалось в русле традиций русского искусства. В 1897 г. в Нальчике поселился высланный сюда за антиправительственную деятельность выпускник Петербургской академии художеств М.В.Алехин. В 10-20-е гг. сюда переезжают профессиональные художники Краузе, Сегаль, Воронцов и другие.

Художественная среда республики успела сформироваться еще в довоенный период, но она состояла сплошь из приезжих художников. Национальных кадров по-прежнему не было. Решением этого вопроса правительство республики вплотную занялось сразу по окончании войны.

Этапным событием в культурной жизни республики стало направление в 1947 г. на учебу в Саратовское художественное училище группы из десяти одаренных молодых кабардинцев (балкарцы в 1944 г. были депортированы в Среднюю Азию и Казахстан, где находились до 1957 г.). Первыми художниками-профессионалами в республике стали местные уроженцы – воспитанники детдомов, так как над ними не довлели запреты родителей-мусульман. Большинство сегодняшних художников – это второе поколение творческой интеллигенции республики. Только молодежь, приобщившаяся к изобразительному искусству с детства, способна была признать новые для кабардинцев и балкарцев формы искусства. Но даже им понадобилось немало усилий, чтобы преодолеть барьер непонимания фигуративного искусства, заложенный в них на генетическом уровне.

Это был первый шаг в решении задачи воспитания профессиональных кадров художников - представителей коренных народов. Лишь четверо из посланцев успешно окончили в 1952 г. Саратовское художественное училище. Именно они заложили базу для создания национальной художественной школы.

Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии всегда представляло собой один из вариантов советского периферийного, провинциального искусства. Оно начало развиваться под влиянием русского демократического искусства, академизма, творчества передвижников, а на нынешнем этапе в нем используются и достижения мирового искусства. Наши художники черпают пластические приемы и средства выразительности из культурного наследия разных народов мира, не обходя стороной и искусство своих этносов. Не все тенденции и направления советского и российского искусства находят отражение в местном искусстве, причем хронологические рамки кабардино-балкарского искусства не совпадают ни с общесоюзными, ни с теми, что были в других республиках нашей страны.

Особенности кабардино-балкарского изобразительного искусства сложились под влиянием русских художников, в разные годы переехавших в Нальчик, и всегда носили провинциальный характер. Правда, и позже наше искусство отставало по фазе от общесоюзного. В 70-80-х гг. прошлого столетия кабардино-балкарское изобразительное искусство разделилось на разные направления и течения, и его развитие обрело сложный, многослойный характер.

Художников-местных уроженцев продолжительное время были единицы, потому вопрос о создании национальной художественной школы не стоял вплоть до 70-80-х гг. Были, конечно, отдельные художники, озабоченные задачей создания национальной модели искусства, но для этого не было соответствующей базы. В 50-60-х гг. шли, так сказать, количественные накопления, решение же художественных проблем оказалось на втором плане. Но нельзя не отметить тот факт, что деятельность «шестидесятников» подготовила основу для дальнейшего развития изобразительного искусства Кабардино-Балкарии. Помехой в развитии нашего искусства стало и то, что долгое время в республике не было профессиональной художественной критики и фундаментальных трудов по искусству. Слабость художественной критики, зависимость от мнения людей, некомпетентных в вопросах культуры сковывали творчество художников. О вульгарности требований к произведениям искусства свидетельствуют многочисленные документы того времени, дающие возможность восстановить ту атмосферу, в которой приходилось работать художникам. Вот какой характер носят замечания в одном из них: «Узел пионерского галстука сделать меньше. Левый конец галстука сделать короче, чем правый. Показать концы лент банта в косах» [12]. Речь идет отнюдь не о художественных достоинствах произведения. Такого рода «критика» нанесла немалый вред развитию духовной культуры края.

Невысокий уровень художественной критики в республике неоднократно становился предметом обсуждения даже на заседаниях Кабардино-Балкарского обкома КПСС, к примеру, на том, что проходил 4-10 января 1964 г. На нем отметили: «Наличие серьезных недостатков в содержании работы Кабардино-Балкарского отделения Союза художников объясняется еще отсутствием подлинно профессиональной искусствоведческой критики. Республиканские газеты, радио и телевидение редко и недостаточно квалифицированно освещают творческую работу художников и скульпторов» [13].

Это не значит, что наши художники оказались вне критики. Устную оценку их творчеству давали коллеги. Те из них, кто участвовал во всероссийских или всесоюзных смотрах творчества художников, эпизодически попадали в поле зрения столичных критиков. Эвакуировавшиеся в 1941 г. из Москвы в Нальчик крупные советские художники Грабарь, Туржанский, Файнберг, Чернышев, Менделевич, Сварог не только дали объективную оценку искусству местных авторов, но и оказали им творческую помощь. В 50-х гг. в центральной печати, в частности, в статьях крупных специалистов-искусствоведов Езерской и Евсеева упоминались имена художников Кабардино-Балкарии, представлявших свои работы на выставках такого ранга, как всероссийские и всесоюзные. Несмотря на успехи в развитии искусства края, критическая мысль долгое время остается на более низком уровне. Но и возникла она значительно позднее, ведь до 60-х гг. в республике не было ни одного искусствоведа.

О зарождении профессиональной художественной критики можно говорить лишь в связи с открытием в 1960 г. в Нальчике музея изобразительных искусств и с приездом в нашу республику двух искусствоведов – Вадима Анатольевича Горчакова и Вениамина Андреевича Шлыкова. Наконец, руководство республики было вынуждено пригласить в Нальчик искусствоведов, поскольку министерство культуры РСФСР предварительно поставило условие, что для открытия художественного музея в республике нужно непременно иметь не менее двух искусствоведов. Делать было

нечего, в Москву отправили заявку на двух специалистов. На этот призыв сразу откликнулись Горчаков и Шлыков. Первый из них – выпускник факультета истории и теории изобразительного искусства Ленинградского института имени Репина 1956 г., второй окончил отделение искусствоведения Ленинградского госуниверситета в том же году. После получения высшего образования оба в течение четырех лет работали в Пермской художественной галерее.

Во вновь открытом музее изобразительных искусств они сразу активно взялись за работу, начали тесно сотрудничать с местным Союзом художников. В 60-70-х гг. сотрудники Кабардино-Балкарского музея изобразительных искусств неоднократно выступали на научно-практических конференциях самого высокого ранга. На вторую республиканскую конференцию по вопросам развития критики и искусствознания, проходившую в Ленинграде в 1962 г., Союз художников КБАССР командировал В.Шлыкова. В.Шлыкову посчастливилось также принять участие в научно-практической конференции по обсуждению выставки автономных республик Российской Федерации, проходившей в Манеже в 1977 г., где он выступил с докладом.

В.Горчаков и В.Шлыков были весьма подготовленными специалистами, однако их ожидало немало трудностей в реализации своих знаний. Основным жанром выступлений этих критиков были газетные рецензии на выставки, но кроме того, за очень короткий срок и Горчакову и Шлыкову удалось написать и издать книги и каталоги по изобразительному искусству Кабардино-Балкарии. Оба искусствоведа, с одной стороны, стремились объективно оценивать состояние изобразительного искусства Кабардино-Балкарии, а с другой, кое-когда должны были умерять свой пыл, чтобы не подвергаться атакам со стороны художников, которые не всегда были в восторге от критических замечаний искусствоведов. Совсем непростое занятие – уметь выявить качественные особенности творчества каждого художника, поскольку для этого нужен широкий кругозор, тонкий художественный вкус и умение видеть искусство каждого художника в контексте культуры Кабардино-Балкарии, а также обладать известной смелостью, не бояться неприятностей, связанных с издержками профессии.

Изначально в Шлыкова и Горчакова инвестировали много ожиданий, которые каждый из художников и власть предержащих понимал по-своему. Но прежде всего от них требовали прославления тех произведений, которые строго следовали заповедям соцреализма. Критики, по представлениям того времени, должны были активно вмешиваться в культурную жизнь республики, направлять деятельность художников в нужное русло, помогать им обрести «правильную» творческую позицию. Это, разумеется, встречало сопротивление части художников, которых в то время именовали формалистами. Недовольны были и правоверные соцреалисты, поскольку считали, что «формалистам» со стороны искусствоведов и партийного руководства не дается должный отпор.

Доказательством отсутствия толерантности в художественной среде Кабардино-Балкарии могут служить многие материалы, потому наиболее талантливым искусствоведам приходилось покидать стены этого учреждения, что, конечно же, резко отрицательно сказывалось на деятельности музея изобразительных искусств. Собственно говоря, как таковой у нас пока еще нет, да и не может быть истории изобразительного искусства республики, поскольку оно существует лишь на современном этапе. Существует сложность в оценке современных произведений. В

этом плане провинциальные искусствоведы грешат куда в большей степени, чем их столичные коллеги. Что же касается научных трудов, популярных изданий, посвященных современному изобразительному искусству Кабардино-Балкарии, то они начали выходить в свет с середины 60-х гг. прошлого века.

До 80-х годов прошлого столетия в республике было издано несколько книг, написанных в жанре исторического очерка. Это монография В.Горчакова «Художники Кабардино-Балкарии» [7], изданная в 1964 г. в Ленинграде. В ней дана общая характеристика искусства республики: изобразительного и декоративно-прикладного. Книга построена по монографическому принципу с выявлением стилистических особенностей творчества художников. В.Горчаков вскоре был вынужден уехать из Нальчика, не желая «угождать» некоторым художникам.

В 1963 г. увидели свет книги В.Шлыкова «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии» [15] и «Книжная графика Кабардино-Балкарии» [16]. Первая представляет собой историю кабардино-балкарского искусства с начала XX в. и отражает все значительные события в художественной жизни республики. Построена она на строго документальной основе, то есть получилась хроника художественной жизни.

В.Шлыков начинал свою карьеру в Нальчике довольно успешно, но вскоре среда начала заедать его. Он не хотел ни с кем портить отношения, шел на уступки не только художникам, но и музейному начальству, и, в конце концов, практически отстранился от музейной работы. Не всегда у В.Шлыкова оценка художественного явления, произведений искусства объективна. Некоторые его высказывания носят чисто декларативный характер, что вполне в духе того времени. В его работах порой сделан недостаточно глубокий анализ, обобщения, не определены перспективы дальнейшего развития искусства. В этом не только вина автора. Помехой тому послужила и бедность материала, на основе которого проводились исследования. Сейчас кое-что в его трудах требует переоценки в свете преобразований, происходивших в стране в последние десятилетия [17].

Можно остановиться еще на двух серьезных исследованиях по декоративно-прикладному искусству. Это книга Анны Кузнецовой «Народное искусство карачаевцев и балкарцев» [8] и монография Бориса Мальбахова «Кабардинское народное декоративное искусство» [9]. Первое издание написано на богатом фактическом материале и дает достаточно полную картину бытования различных видов традиционного искусства двух родственных народов – карачаевцев и балкарцев. Поскольку автор – искусствовед, то вполне естественно, что она подвергла анализу предметы декоративно-прикладного искусства с искусствоведческих позиций. Развитие промыслов рассматривается ею на широком историческом, этнографическом фоне.

А.Кузнецова не оставила без внимания и современное состояние ремесел. Автором проделана значительная работа по датировке и атрибуции многих изделий. Сделана попытка проследить эволюцию разных видов декоративно-прикладного искусства карачаевцев и балкарцев. Выясняя генетические истоки формообразования и декорировки изделий, она занималась также изучением культурных связей карачаевцев и балкарцев с другими народами, как древними, так и современными, исследовала их взаимовлияние в области искусства.

А.Кузнецовой также опубликовано несколько статей, затрагивающих вопросы развития народного декоративно-прикладного искусства, а именно посвященные

балкарскому и карачаевскому орнаменту. В них она пытается проследить эволюцию узоров. Орнамент изучается на материале местных войлочных ковров, которые, пожалуй, в наиболее полном виде донесли до нас все разнообразие балкарских узоров. Орнаментика, технические приемы декорировки, цветовая гамма, терминология узоров, их семантика, символика, как считает автор этих статей, является концентрированным отражением сложной этнической истории балкарского народа.

В статье «Балкарский народный орнамент» Кузнецова рассматривает разновидности орнамента на примере войлочных ковров-кийизов, откристаллизовавшиеся на протяжении веков, излагает свои суждения по поводу происхождения узоров. Она пытается отделить местные элементы от привнесенных, стремится выяснить связь художественной культуры Карачая и Балкарии с искусством других тюркских народов. На тех же проблемах Кузнецова останавливается и в статье «На земле Карачая и Балкарии». В ней, кроме того, сделана попытка расшифровать символику названий узоров, хотя сама работа не доведена до конца.

Книга «Кабардинское народное декоративное искусство» Б.Мальбаховым написана на богатом материале, собранном автором в течение нескольких лет. Как пишет во вступительной статье к книге доктор искусствоведения В.Василенко, «это первая работа, написанная историком искусства о народном изобразительном декоративном творчестве Кабарды. В ней впервые поставлены и решены задачи чисто художественного плана» [6: 5].

Автор ведет поиски в области национального. Раскрываются связи искусства кабардинского народа с творчеством других этносов. В книге можно найти значительные обобщения, размышления о путях развития современного прикладного искусства кабардинцев. Б.Мальбахов также исследует современное состояние художественных промыслов, промышленного и самодеятельного искусства республики. Правда, можно указать и на отдельные ошибки в оценке профессионального изобразительного искусства КБАССР. Например, к числу ведущих художников республики причислен Владимир Темирканов, вклад которого в наше искусство явно невелик.

К этим трудам искусствоведов можно добавить альбом «Художники Кабардино-Балкарии», в которой вступительная статья Н.Сундуковой дополнена биографическими сведениями о местных художниках [10], а также монографию Г.Базиевой «Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии» [4] и несколько книг Ж.Аппаевой [1,2], которые прорецензированы докторами наук, профессорами Р.Хашхожевой, Х.Тхагапсоевым и Б.Мальбаховым.

Елена Баторова, кандидат искусствоведения, пишет: «В контексте историко-культурологического осмысления судеб культуры Кабардино-Балкарии книга известного искусствоведа Жаухар Аппаевой «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии» представляет уникальную художественную летопись за последние 30 лет. Это первая попытка искусствоведческого осмысления истоков и путей развития современного национального искусства, представляющего порой весьма сложную и противоречивую картину нового образа культуры – культуры «переходного периода» 80-90-х гг. и рубежа XX-XXI вв. Книга Ж. Аппаевой имеет большое значение для познания, осознания и сохранения уникальности национальной культуры, выявления

взаимосвязи традиционного и инновационного в декоративно-прикладном искусстве кабардинцев и балкарцев» [5].

«Неоспорима важность книг Ж.Аппаевой, представляющих большой интерес для дальнейших научных изысканий и популяризации знаний об искусстве Кабардино-Балкарии – пишет доктор филологических наук Раиса Хашхожева, - ушел в прошлое XX в. и с ним его эпоха, а культура, о которой пишет автор сборника, становится историей. Книга «На пути к истине», содержащая огромный, глубоко осмысленный информативный материал, дает современным читателям ценные сведения по истории и современному состоянию нашей культуры. Она также поможет сохранить ее историю для следующих поколений, послужит ценным источником для обобщающих монографических работ по искусствоведению, а также как пособие по истории культуры в учебных заведениях Кабардино-Балкарии» [14].

«Следует подчеркнуть, - пишет в предисловии к книге Ж. Аппаевой «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии» доктор философских наук Х.Г.Тхагапсоев, - что Ж.М.Аппаевой практически впервые в истории культуры Кабардино-Балкарии предпринимается попытка искусствоведческого осмысления творчества ведущих художников республики на общем фоне культурных процессов. При этом она, по сути, создает некий целостный портрет многонациональной художественной культуры КБР, схваченный в искусствоведческом ракурсе, портрет - надо заметить - полный оптимизма (несмотря на все трудности и тяготы нашей жизни), исполненный в непреходящей технике взаимосвязи и тесной переплетенности людских судеб, авторских озарений и общего духа культуры народов нашей республики» [11].

Что касается многочисленных каталогов, то они вряд ли представляют особый научный интерес. Большинство вступительных статей к ним не отличается глубиной и профессионализмом. Это, как правило, стандартные статьи, чаще всего справочного характера, в виде краткого очерка о жизни и творчестве художника. Говоря о каталогах, нельзя не отметить, что качественные особенности творчества художников в них не всегда выявляются. Конечно же, за последние годы уровень художественной критики в республике несколько поднялся, появился ряд глубоких статей, но до сих пор ощущается разрыв между уровнем искусства республики и искусствоведения.

Нельзя не отметить, что незначительное количество критических статей связано с тем, что газеты не публикуют негативную информацию, боясь осложнений в отношениях с художниками. Бывает, что редакционные работники перекраивают материалы по своему усмотрению, неудачно сокращают их, искажают основные мысли и выводы, и, таким образом, портят статьи. Редакции отбрасывают негативные моменты, отмеченные в материале. Они любят что-нибудь апробированное и избегают новизны. В центральной печати неоднократно поднимался вопрос о том, что порой профессиональный уровень редактирующих ниже, чем у авторов. Между тем, очень важна роль рецензии на выставку. Прочитав ее, зритель начинает отыскивать те произведения, которые в ней упомянуты, считая их за лучшие образцы. Так автор стремится привить читателям вкус к искусству.

Литература:

1. Аппаева Ж.М. Рисунок времени. Нальчик, 1996.
2. Аппаева Ж.М. На пути к истине. Нальчик, 2001.
3. Аппаева Ж.М. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик, 2007.

4. Базиева Г.Д. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии. Традиции и современность. Нальчик, 2004.
5. Баторова Е. Неповторимость творческих ликов // Северный Кавказ. 17 ноября 2010.
6. Василенко В.М. Рецензия к книге Б. Х. Мальбахов. Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик, 1984.
7. Горчаков В.А. Художники Кабардино-Балкарии. Ленинград, 1964.
8. Кузнецова А.Я. Декоративно-прикладное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982.
9. Мальбахов Б. Х. Кабардинское народное декоративное искусство. Нальчик, 1984.
10. Сундукова Н.С. Вступ. ст.// Художники Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1998.
11. Тхагапсоев Х.Г. / Предисл. // Аппаева Ж.М. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик, 2007.
12. УЦГА АС КБР, ф-778, оп.-1, д.15, л.30
13. УЦДНИИ АС КБР, оп.-1, д.1224, л.4
14. Хашхожева Р.Х. На пути к истине. Рецензия. журнал «Литературная Кабардино-Балкария №1- 2010.
15. Шлыков В.А. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1963.
16. Шлыков В.А. Книжная графика Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1963.
17. Шлыков В.А. Вступ. ст.// Путеводитель по музею изобразительных искусств КБАССР. Нальчик, 1964.

О. Арбуз-Спатарь,

Кандидат педагогических наук, доцент Молдавский Государственный Педагогический Университет имени «Иона Крянгэ», Кишинев, Республика Молдова

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Ключевые слова: процесс обучения, изобразительное искусство

Key words: process of training, the fine arts

Обучение изобразительному искусству, опирающиеся на теоретическое и методическое обоснование процесса обучения повышает уровень профессиональной подготовки художников-педагогов, способствует их творческой активности.

Определение процесса обучения рассмотрены рядом ученых таких как: П.И.Пидкасистый, Б.П.Есипов, И.Я.Лернер, Ю.К.Бабанский, И.Ф.Харламов. П.И.Пидкасистый утверждает, что процесс обучения – «это общение, в процессе которого происходят управляемое познание, усвоение общественно-исторического опыта, воспроизведение, овладение той или другой конкретной деятельностью, лежащей в основе формирования личности» [2].

По мнению Б.П. Есипова процесс обучения – «представляет собой совокупность последовательных действий учителя и руководимых им учащихся, направленных на сознательное и прочное усвоение системы знаний, умений и навыков, в ходе чего осуществляются развитие познавательных сил, овладение элементами культуры умственного и физического труда, формирование основ мировоззрения и поведения учащихся» [3].

По И.Я.Лернеру процесс обучения – «педагогически обоснованная, последовательная смена актов обучения, в ходе которой решаются задачи развития и воспитания личности» [4]. Определение процесса обучения по Ю.К.Бабанскому – «целенаправленное взаимодействие преподавателя и учащихся, в ходе которого

решаются задачи образования учеников» [5]. И.Ф.Харламов считает процесс обучения – «целенаправленным педагогическим процессом организации и стимулирования активной учебно-познавательной деятельности учащихся по овладению научными знаниями и навыками, развитию творческих способностей, мировоззрения и нравственно-эстетических взглядов и убеждений» [6].

Основными аспектами понятия процесса обучения являются следующие определения: *общепедагогический, дидактический, методический, психологический.*

Общепедагогический аспект – обучение рассматривается как один из видов деятельности, целью которой является приобщение человека к совокупности общественных отношений, в результате чего он формируется как личность.

Дидактический аспект – обучение предстает в единстве преподавания как деятельности обучающихся при передаче последним социального опыта в содержании образования.

Методический аспект – обучение рассматривается как совокупность форм реализации преподавания и учения на материале конкретного учебного предмета.

Психологический аспект – обучение выступает как совокупность взаимосвязанных действий учителя и ученика, в результате которых происходят обогащение интеллекта учащегося, его интеллектуальное и личностное развитие [1].

Системообразующими понятиями процесса обучения как системы выступают: цель обучения, деятельность учителя, деятельность учащегося (учение) и результат. Переменными составляющими этого процесса выступают средства обучения. Они включают содержание учебного материала, методы обучения, материальные средства обучения (наглядные, технические, учебники, учебные пособия и др.), организационные формы обучения. Связь и взаимообусловленность средств обучения как переменных компонентов с постоянными смысл образующими компонентами зависят от *цели обучения* и его конечного результата [1, стр. 34].

Операциональные цели (таксономия по Б.С. Блему)

1 уровень – когнитивный (познавательный).

А. Знание	различать, выделять, называть, определять, воспроизводить, перечислять, описывать, узнавать, добывать, различать, идентифицировать, вспоминать
Б. Понимание	переводить, трансформировать, выражать (собственными словами), иллюстрировать, читать, представлять, преобразовывать, интерпретировать, упорядочить, дифференцировать, различать, устанавливать, объяснять, демонстрировать, оценивать, вводить, делать выводы, предвидеть, расширять, обобщать, устанавливать, приводить примеры, аргументировать.
В. Применени	применять, отбирать, использовать, классифицировать, перестраивать, решать, доказывать, оперировать, показывать,

е	устанавливать связи, организовывать.
Г. Анализ	различать, обнаруживать, идентифицировать, делать выводы, классифицировать, распознавать, сравнивать, отбирать, отделять, анализировать, сопоставлять.
Д. Синтез	создавать, творить, комбинировать, проектировать, синтезировать, формулировать, модифицировать, указывать, планировать, производить.
Е. Оценивание	рассуждать, аргументировать, считать, оценивать, доказывать.

2 уровень - психомоторный

А. Простые физические умения и навыки	понимать, воспроизводить, использовать, выполнять, осуществлять, действовать, применять, использовать, регулировать, выбирать, предлагать, способствовать, соединять, иллюстрировать, моделировать, разрабатывать, проектировать, модифицировать, организовывать
Б. Простые и комплексные интеллектуа льные умения	узнавать, воспроизводить, присваивать, обдумывать, решать, описывать, идентифицировать принадлежность, выбирать оптимальное решение, трансформировать в другую категорию или в другую область, устанавливать отношения, интегрировать в
В. Практически е умения	проявлять способность, устанавливать пространственные и функциональные связи, разбирать, разрабатывать, применять, искать, находить, комбинировать, демонстрировать.

3 уровень - аффективный (эмоционально – волевой)

Б. Убеждение. Взгляды.	убеждать, аргументировать, проверять, контролировать, принимать/отклонять, полагать, пересматривать, изменять, осознавать, защищать, характеризовать, находить, удостовериться.
В. Ценности	оценить, предпочитать, принимать, отказывать (отклонять), защищать, идентифицировать, интерпретировать, осознавать, опровергать (оспаривать), истолковывать, критиковать, делать выводы.

Г. Эмоциональ но - волевые переживания	переживать, испытывать, вызывать, проявлять, выражать, описывать, трансформировать, участвовать.
Д; Научное мировоззрен ие	давать научные объяснения, придавать значение, привлекать, структурировать, приводить примеры, доказывать, критиковать, опровергать, аргументировать, убеждать, вести себя в соответствии с, проявлять
Е. Поведение	проявлять, выражать, защищать, ценить, поступать, характеризовать, оспаривать, поддерживать, изменять, трансформировать, отражать, принимать решение, адаптироваться, соблюдать нормы поведения, оценивать согласно критериям.

Изучение и применение операциональных целей является важной задачей в учебном процессе (активизация учебной деятельности студентов).

Обучение рисунку, живописи, композиции и декоративному искусству наряду с процессом изучения, познания включает в себя, естественно, и процесс созидания. Эти процессы тесно взаимосвязаны. Изображая тот или иной предмет, начинающий художник вместе с тем познает окружающий мир. Основываясь, как и наука, на процессе познания реальной действительности, искусство отражает представления и суждения о мире в образной форме.

Обучение предметам изобразительного искусства дает будущему учителю профессиональную грамотность, развивает его эстетически. Основа изобразительного искусства — рисунок является ведущей специальной дисциплиной на всех курсах. Без овладения основами реалистического рисунка студент не сможет вести педагогическую и творческую работу. В процессе обучения рисунку, живописи, композиции и декоративному искусству студенты приобретают технические навыки, умение грамотно работать с натуры, по памяти и по представлению, одновременно развивается их пространственное и образное мышление.

Систематическая учебная и творческая работа в рисунке, живописи и в декоративном искусстве, развивает у студентов наблюдательность, остроту глаза, способность чутко воспринимать форму и цвет, обогащая вместе с тем изобразительные средства художника и вырабатывая индивидуальный язык в живописи, графике и в декоративном искусстве.

В изобразительном искусстве под умением видеть понимается не простое созерцание предмета, а умение видеть *художественно* [8].

Весь процесс обучения в значительной мере обусловлен воспитанием и развитием у начинающих художественного видения, которое является результатом познания предмета в совокупности всех его свойств. Профессиональное восприятие предмета в пространстве связано с определенным отношением художника к этому предмету не только с точки зрения его живописных или пластических качеств. Оно связано также с функциональной и психологической оценкой предмета и его общественным значением.

Восприятие художника отличается целостностью видения предмета. Это — необходимое условие как для учебной, так и для творческой работы. Эта способность

целостного восприятия вырабатывается путем систематических упражнений, одновременно с решением задач постижения изобразительной грамоты. Нельзя зрительно воспринимать предметы цельно и образно, игнорируя, например, такие элементы натуры, как общий колорит и пластический характер формы. Поэтому художественное видение формируется у студентов в неразрывной связи с процессом овладения ими профессиональными средствами и приемами в искусстве [8].

Для познания закономерностей сложного, красочно богатого мира недостаточно лишь одного чувственно-эмоционального восприятия, одного созерцания. Здесь необходимо активное стремление познать как закономерности восприятия предмета в среде, так и закономерности передачи его на плоскости средствами искусства, знакомиться с основами научных знаний в области цветоведения, техники живописи, перспективы, пластической анатомии и т. д.

Приемы работы в том или ином материале тесно связаны со всем творческим процессом, с замыслом творческой работы, в композиционном решении и в конечном счете в достигнутой образности.

Используя определенные приемы, убедительно и просто решая форму, художник должен убедить зрителя в правоте выбранного им метода. Использование различных материалов также находится в большой зависимости от умения цельно и образно видеть изображаемый объект, большую форму, отбирать самое нужное для выявления творческого замысла.

Разнообразие приемов в рисунке и живописи, позволяющее убедительно выявлять материальность предметов, их пространственное положение, передавать особенности освещения изображаемой натуры, достигать тоновой выразительности и цветовой насыщенности, ставит перед студентом увлекательнейшие творческие задачи.

Художник, используя возможности той или иной техники, выбирает в каждом случае тот определенный прием, который нужен ему для воплощения творческого замысла, будь то пейзаж, натюрморт, портрет или фигурная композиция. Так, в живописи красками большое значение имеет, например, выбранный способ их нанесения, так как дробное, плотное или послойное прозрачное нанесение краски несколько меняет впечатление от цвета. Направленность мазка по отношению к падающему на картину свету также может создать различия в оттенках цвета, а следовательно, и в трактовке образа.

Мастерство в искусстве, кроме владения материалом, зависит от умения цельно видеть, т. е. от умения, еще не начав работать, представлять себе будущее изображение и те основные компоненты, на которых оно строится.

Способность к целостному художественному восприятию действительности во многом зависит от накопленного опыта. Художественное видение формируется у студентов в неразрывной связи с процессом овладения ими технической стороной профессии.

Учебная работа строится по принципу последовательного овладения изображением различных по своей сложности объектов.

Особенности основных курсов рисунка, живописи, композиции и декоративного искусства вытекают прежде всего из природы и особенностей самих объектов изображения, из того, каким закономерным по своей сложности этапом в общем процессе обучения и развития творческих способностей эти курсы являются. Каждый из них имеет свою специфику.

Основным объектом обучения рисунку, живописи, композиции является натюрморт. Богатство окружающих нас форм и материалов, возможность группировать различные предметы, а также подбирать их в соответствии с учебными и творческими задачами делает жанр натюрморта ведущим средством приобретения необходимых знаний, умений и профессиональных навыков.

В натюрмортах решается задача передать ритмическое расположение форм, цветовых акцентов, сопоставить предметы по особенностям пластики формы, по светлотному и хроматическому контрастам, по качеству поверхностей. Графическая и живописная задача в натюрморте может заключаться в установлении различий в цветовых и тоновых характеристиках в пределах постановки, подобранной в одном колорите, светлой или темной гамме. Главное отличие натюрморта от других жанров заключается в том, что мир человека показан здесь опосредованно, через предметы и вещи, которые окружают человека. Выполненные мастерами живописи натюрморты, отражая красоту природы или вещей, созданных руками человека, волнуют зрителя не меньше, чем картины, изображающие реальных живых героев.

Решение различных по сложности учебных и творческих задач при обучении изобразительному искусству будет успешным лишь при активном и сознательном подходе студентов к учебному материалу.

Это приведет их к глубокому усвоению знаний и эффективному приобретению профессиональных навыков в практической работе, разовьет творческий интерес к вопросам искусства и методике его преподавания.

Литература:

1. Айсмонтас Б.Б., *Теория обучения*, Издательство ВЛАДОС-ПРЕСС, Москва 2002, стр.175.
2. *Педагогика*, Под редакцией П.И. Педкасистского, Москва, 1996, стр. 119.
3. *Основы дидактики*, Под редакцией Б.П. Есипова, Москва, 1967.
4. Лернер И.Я., *Процесс обучения*, Москва, 1999, стр.217.
5. *Педагогика*, Под редакцией Бабанского Ю.К., Москва, 1988, стр.339.
6. *Педагогика*, Харламов, Москва, 1997, стр.137.
7. *Проблемы образовательного процесса в вопросах и ответах: в помощь учителю при аттестации*; Анжела Курачицки. – Кишинев: С.Н., 2008, Типография Педагогического Университета, стр.82.
8. *Изобразительное искусство*, Учебно-методическое пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов, под редакцией А.А. Унковского, Москва «Просвещение», 1985, стр.118.

Батырева С.Г.,

доктор искусствоведения, профессор. Калмыцкий институт гуманитарных исследований Российской академии наук, ведущий научный сотрудник Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты КИГИ РАН.

ЖИВОПИСЬ КАЛМЫКИИ: ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО ТРАДИЦИОННОГО МИРОВИДЕНИЯ

Ключевые слова: изобразительное искусство, живопись, национальные традиции, Время и Пространство.

Keywords: fine art, painting, national traditions, Time and Space.

Культура и искусство сопряжены во времени и пространстве бытия народа. Искусство несет в себе базовый ценностно-нравственный потенциал художественной культуры этноса, внутренний механизм его развития. Этническое мировидение обусловлено традиционной сферой культуры, сохраняющей, несмотря на кардинальные изменения общества, древние архетипические реликты коллективного сознания. Существовая на уровне индивидуальном, оно способствует восполнению потерь в реализации генофонда культуры, закономерно обуславливая судьбу калмыцкого художника, творившего в 60-90-е годы XX века.

Этим определяется значимость наследия, вместившего целую эпоху. Творчество народного художника России Гаря Рокчинского (1923-1993) – “пример проявления генетического кода культуры в живописи” [Кичиков, 1998. С.7-8]. Его произведения - неотъемлемое звено преемственности художественных традиций искусства Калмыкии, развивающегося в системе культуры этноса.

Живопись автора рассматриваем результатом самобытного переосмысления опыта реалистической школы изображения. Жизнеподобие и условность изобразительного искусства, рационально-логическая и мифопоэтическая системы мировосприятия и его выражения – полюсы в развитии творческих способностей художника. Исходной позицией его живописи является традиционное начало калмыцкой культуры. Стилистические особенности изобразительной системы выработаны им в процессе осознанного творческого созидания живописного языка в поисках национальной формы выражения.

Тонко развитое чувство цвета и знание фольклора претворяемы в процессе профессионального становления автора. Ритмическая основа живописи неуловимо созвучна контурной структуре калмыцкого орнамента, не расплывающегося под прямыми лучами степного солнца. Изысканная тональная проработка цветовой гаммы изображения вобрала эстетический опыт народного цветовидения. Это определяет особенности живописного языка художника, автора известных произведений: “Мать-земля родная”, “Рыбаки Калмыкии”, “Герой Отечественной войны 1812 года Цо-Манджи Буратов”, “Весна в Калмыкии”. Характеристикой полотен является насыщенная полихромия красочной поверхности, обобщаемая в целостности колорита.

Мастерски владея рисунком в перспективном воспроизведении формы на полотне, художник вместе с тем уделяет много внимания плоскостной выразительности письма. Особое значение он придаёт линии, гибкой и певучей, выразительно упругой в динамике броского рисунка. В многочисленных натуральных зарисовках формировалась чуткая и чувственная основа линейного изображения. Штриховке в светотеневой реалистической моделировке объема автор предпочитает звучную декоративную выразительность формы, применяя различную толщину контурной линии.

Своеобразие стиля родилось в слиянии традиций восточной миниатюры и европейской реалистической живописи. К органичной целостности изобразительного языка художник приходит, ставя многочисленные опыты, принимая и отвергая многое в различных по происхождению изобразительных системах. Формирование и развитие творческой индивидуальности происходит в культурном энергетическом поле “Восток-Запад”, вбирая новаторскую динамику мирового художественного процесса. При общей доминанте восточного направления поисков он не миновал

западных веяний XIX-XX столетий, закономерно проецируемых в творческой деятельности.

Контрастное взаимодействие цвета и формы со временем нарастает, не теряя связи с реалистической основой письма. Интенсивная работа в графике усиливает оформившуюся тенденцию в портретном образе современника из цикла “Труженики земли калмыцкой” и пейзажной серии “По родному краю”. В передаче особенностей степного ландшафта, живописная манера мастера постепенно теряет пастозность красочного слоя, обретая изысканную тонкость цветовых отношений колорита. Это реалистическое изображение, без сомнения, вместе с тем тонко прочувствованное в декоративизме колорита. Осмысление этнических традиций в процессе создания основополагающих произведений этого периода воплотилось в особое качество творческой индивидуальности с живым ощущением своих культурных истоков. Органична трансформация образа в призме традиционной символики народного искусства, накладывающая особый отпечаток на живописную манеру, определяемую “художественным стилем Г.Рокчинского” [Батырева, 2004].

Автор сознательно принимает условность искусства, особенностью которого является изображение в плоскости полотна, снизу вверх разворачиваемого. Пространство воспроизводится параметрами: ниже – ближе, выше – дальше. Удаленность изображаемого подчеркивается утончением контура очерчиваемой формы. Здесь нет иллюзорной передачи объемного мира. Плоскость бумаги или холста принимается как заданное пространство, не нуждающееся в подражании реальности, то есть создании его трехмерного правдоподобия. Важно понять исходные правила творческой игры в заново созданной им изобразительной системе, чтобы осмыслить направление поисков калмыцкого художника.

Динамика его творчества измеряется осознанным движением от эстетики западной культуры к иной художественной традиции. От светотеневой моделировки объема – к гибкой выразительности линии контурного рисунка изображения. От иллюзии перспективной передачи трехмерного пространства – к двухмерной плоскости и плоскостности линейного письма. Его он создает в обратной перспективе, характерной множественностью точек зрения в воспроизведении многоярусной композиции, развернутой в движении снизу вверх.

В таких параметрах воссоздаются особые отношения Времени и Пространства в традиционной культуре народа, уходящей истоками в далекое прошлое Центральной Азии. Они развиваются от “линейного способа мировосприятия неделимого пространства древнего охотника-скотовода, связанного маршрутом его кочевков” до концентрического, кругового способа восприятия пространства с центром “своей” территории калмыков-кочевников, издревле знавших оседлые и полuosедлые поселения [Тишков, 2003. С.17].

Время в номадической культуре мифологически трансформировано, что позволяет говорить о “глобальной Метафоре особого времени-пространства, находящегося с первобытным Человеком в странном диалоге... Это “Время вне времени” – особый Мир, особое Пространство, особое Время, нефиксированное, а растекающееся в пространстве изображения” [Лобок, 1997. С.577].

Пространство, создаваемое автором, концентрируется в спиралеобразном движении не на земле, а как бы в парении над ней. Такой композиционный приём обусловлен постоянной сменой точки зрения художника, отсюда её “распластанность” и в то же время “собираемость” взглядом. Это наглядно

иллюстрируют панорамное полотно “Джунгария” и произведение «Сокровище Джангара», а объясняет систему изображения композиция “Джангарчи Элян Овла”. Здесь обратную перспективу художник зафиксировал положением главного героя, приподняв его над ярусами изображаемого пространства. Наш взгляд вместе с авторским поднимается “ступенями”, доходя до центра композиции, отмеченного детальной раскладкой плана – главного в понимании сюжета, затем переходит к высшей точке изображения и “ярусами по спирали” спускается к центру живописной панорамы в эпическом произведении.

В совмещении древней динамически-линейной и более поздней, появившейся с переходом на оседлость, - статически-радиальной формы восприятия и отражения пространства - сформированы особенности кочевнического мировосприятия. Оно реконструируется в виде “расходящихся от сакрального центра концентрических кругов, затухающих к границам неведомого” [Топоров, 1992. С.341; Традиционное мировоззрение.., 1988. С.142]. Наглядным примером может служить центрическая конструкция калмыцкой кибитки “ишкя гер”, смыслового центра окружающей территории, структурированной радиально по степени ее хозяйственного освоения [Wasilevsky, 1976]. Отметим многозначную, на наш взгляд, параллель в излюбленном художником оформлении прямоугольного произведения – способе паспарту, вкладываемого в раму. Пространство изображения, имея смысловой и зрительный центр, в такой подаче многослойно, окружемое нейтральной сферой широких полей паспарту, и только затем - той или иной каймой рамы, ограничивающей пространство собственно произведения.

Круговое зрительное восприятие пространства, трактуемое в традиционных параметрах, превалирует в известных эпических полотнах автора. Естественно живопись калмыцкого художника рассматривать знаком традиционной культуры народа. Ее ритмическая структура обусловлена глубокой семантикой этнического самосознания, проецируемого взаимосвязью концентрических кругов понятий “род-народ-родина”. В созданной художником эпической картине мира, центром которой является родовое начало мировидения, преодолевается хаос Времени, последовательно превращаемый в упорядоченный этнический Космос. Открытие феномена исторического Времени, измеряемого прошлым и настоящим традиционной культуры, реализуется в Пространстве живописи, объемлющей глубинную животворную суть творчества автора. Традиции и новации, древняя мудрость Азии и европейский опыт экспериментирования своеобразно переплелись в живописном наследии калмыцкого художника.

Литература:

1. Батырева С.Г. Живопись Г.Рокчинского во времени и пространстве калмыцкой традиционной культуры. Элиста: АПП «Джангар», 2003.
2. Wasilevsky I. Space in Nomadic Culture: A Spatial analysis of the Mongol yurts – Altaic Collecta/ Wiesbaden, 1976
3. Кичиков А.Ш. Образная память народа как знак культуры //Образная память народа. Библиографическое пособие. Элиста, 1998.
4. Лобок А.М. Антропология мифа. Екатеринбург, 1997.
5. Тишков В.А. Культурный смысл пространства /V конгресс этнографов и антропологов России. Омск, 9-12 июня 2003 . Тезисы докладов. М. 2003.
6. Топоров В.Н. Пространство /Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2, М.,1992;

7. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Вещный мир. Новосибирск, 1988.

Борисова В.Ю.

Мстёрский филиал Высшей школы народных искусств

**В.Ф. НЕКОСОВ. ЗНАЧЕНИЕ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА В ИСТОРИИ
СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА МСТЁРСКОЙ
ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЫ.**

Ключевые слова: В.Ф. Некосов, Мстёра, мстёрская лаковая миниатюра, Мстёрский филиал ВШНИ (институт) имени Ф.А. Модорова.

Keywords: Nekosov, Mstera, miniature painting, Mstera branch of Folk Arts Higher School name after F.A. Modorova.

Искусство Мстёры – детище коллективного труда индивидуальной творческой деятельности бывших иконописцев и современных художников. Среди необыкновенно разнообразных и самобытных народных художественных промыслов, являющихся неотъемлемой и прекрасной частью всего многообразия Русского искусства в целом, оно занимает своё достойное место.

Каким же образом происходил, и по сей день, происходит, процесс сохранения и передачи новым поколениям традиций мстёрского художественного промысла? Ещё в самом начальном периоде становления нового советского искусства мстёрской миниатюры, в интенсивном процессе поиска своего пути бывшие иконописцы оказались перед насущной необходимостью организации собственной школы, где бы они могли подготовить себе достойное продолжение. В 1931 году была организована артель по изготовлению и росписи изделий из папье-маше «Пролетарское искусство». А уже 1 июля 1932 года при ней открылась Мстёрская профессионально-техническая школа по подготовке молодых специалистов по миниатюрной лаковой живописи. Директором школы был назначен Виктор Сергеевич Кондратьев, выпускник Строгановского училища, преподаватель академического рисунка и живописи. Мастерами, преподававшими исполнительское мастерство, были сами основатели и создатели нового искусства старинного промысла – Н.П. Клыков, А.Ф. Котягин, А.И. Брягин, В.Н. Овчинников, И.А. Серебряков. В начале Великой Отечественной войны школу пришлось распустить. Но уже в 1942 году прямо в мастерских артели начали обучать несколько мальчиков и девочек. Среди них были будущие преподаватели художественной школы – В.Е. Старкова и А.М. Овчинникова. Одновременно возникает школа художественной вышивки. В 1945 году на основе объединения этих школ открывается Мстёрская художественная профессионально-техническая школа. В 1986 году школа была реорганизована в среднее художественно-промышленное училище (техникум). На преподавание исполнительского мастерства и композиции пришли ведущие художники промысла – Заслуженный художник России В.Ф. Некосов и В.Н. Молодкин (ныне Заслуженный художник России), Народный художник России (в то время Заслуженный художник России) Л.А. Фомичёв и молодой талантливый художник, подающий большие надежды – В.В. Голованов. Этот блистательный преподавательский состав подготовил высококлассных специалистов по мстёрской миниатюре из числа, которых, пополнился позднее педагогический состав училища и определил тот высокий художественный уровень

образовательного стандарта учебного заведения, на который оно ориентируется до сих пор.

Ныне училище реорганизовано в Мстёрский филиал Высшей школы народных искусств (институт) им. Ф.А. Модорова. Насколько не простым был процесс перехода профтехшколы к училищу можно проследить по судьбам некоторых из художников, взявших на себя нелёгкий труд воспитателя и учителя.

Первым из них необходимо назвать Некосова Владислава Фёдоровича, который личными усилиями и трудами поспособствовал появлению во Мстёре художественного учебного заведения более высокого уровня.

Родился Владислав Фёдорович 10 апреля 1940 года во Мстёре. Из-за войны он рано лишился отца и испытал все трудности военного и послевоенного сиротского детства. В 50-е годы – время профессионального и жизненного выбора будущего художника – характерны подъёмом общественного положения и материальной стабильностью мастеров, работавших в артели «Пролетарское искусство». Искусство лаковой мстёрской миниатюры уже приобрело довольно широкую известность не только на родине, но и за границей. В декоративных лаковых миниатюрах открывалась необыкновенная, сказочная, фантастически красивая нереальная реальность. Знакомый мир вдруг открывался совершенно иначе, непривычным его видением и пониманием. Художники, умеющие отобразить жизнь сочными, яркими, жизнеутверждающими красками не только знакомили огромную зрительскую аудиторию со своим уникальным искусством, но и как жители Мстёры этим самым прославляли свой маленький посёлок, делая его знаменитым по всей земле. Со временем В.Ф. Некосов тоже станет одним из таких немногих мстёрских художников, который своим мощным дарованием, активным творчеством и педагогической деятельностью внесёт свой вклад в дальнейшее продолжение развития живого процесса и обновления искусства мстёрской декоративной миниатюрной живописи и его пропаганды.

В 1986 году встаёт вопрос о реорганизации художественной профшколы в среднее специальное учебное заведение – техникум. Некосов, давно ратовавший за повышение престижа учебного заведения и образовательного уровня миниатюристов, как ему свойственно, горячо взялся помочь в этом непростом вопросе и при поддержке Мстёрского союза художников, который он тогда возглавлял, это удалось сделать. Он вспоминает: «Давно уже шли диспуты и споры о необходимости организации высшего образования в промысле. Мы добились приёма у премьер-министра тех лет И. Силаева и убедительно доказали необходимость этого шага». Но высокий пафос заявленной высоты необходимо было осуществлять практически. Не раздумывая долго, Владислав Фёдорович идёт на преподавательскую работу в не последнюю очередь его стараниями созданное училище. С ним преподаёт исполнительское мастерство и композицию Владимир Николаевич Молодкин, замечательный талантливейший миниатюрист, родоначальник известной во Мстёре династии Молодкиных. Его старший сын Денис до недавнего времени также работал в училище. Он преподавал композицию и подготовлял к выпуску студентов-дипломников, работы, которых отличались художественной оригинальностью и высоким техническим исполнением. Младший сын – Николай и сейчас работает в родном училище; ведёт учебный предмет «цветоведение». На следующий год за ними пришли Фомичёв Лев Александрович и подающий большие надежды как художник и педагог, к огромному сожалению рано ушедший из жизни, Голованов Валерий. Они

положили начало работе училища, задав очень высокую планку мастерства и творчества.

Правда, здесь необходимо сделать следующую оговорку. Успеху их педагогического порыва сопутствовало и то обстоятельство, что конкурсный отбор на вступительных экзаменах был тогда чрезвычайно строгим. Ещё в начале 80-х годов в той же статье О. Вороновой журнала «Советское декоративное искусство» говорится о том, что «...не оскудевает поток желающих учиться миниатюрной живописи – бывают годы, когда конкурс поступающих достигает трёх-четырёх человек на место». А к этому времени конкурс абитуриентов уже достигал пяти-шести и, даже, одно время восьми человек на место. Приезжали ребята со всех концов необъятной страны. Среди них были по-настоящему талантливые и одарённые дети уже имевшие за плечами багаж знаний и опыт учёбы в хороших детских художественных школах. Степень их мотивированности была также высока. При всей трудности, работать художнику-педагогу с таким «материалом» конечно же, в высшей степени интересно и увлекательно. Известно, что одной из важнейших характеристик педагога-художника является его бескорыстная увлечённость содержанием решаемой задачи независимо от наличия или отсутствия внешних стимулов – в том числе и материальных поощрений. Но не будем забывать – эти пять лет отданные училищу и ребятам пришлось на период наивысшего подъёма и самой миниатюры и их, художников, личной творческой активности и материального благополучия. Чтобы понять мотив гражданской силы их поступка надо помнить, что в то время работы такого высочайшего уровня, какие писали Некосов, Фомичёв и Молодкин стоили весьма немалых денег. Работая в училище, по сути, они многое теряли в материальном отношении. Дорогое в прямом смысле время тратилось на нелёгкий труд, за который государство платило, как говорит сам Владислав Фёдорович: «...такие копейки, что мы даже за зарплатой не ходили, кассир сам приносил её нам. Даже полагающуюся нам надбавку за звание не посчитали нужным платить. Но я сказал себе – нет достойной зарплаты – и не надо; я работаю за идею». И как работал! «Мы с Володиёв [Молодкиным] выкладывались полностью. Но и на курсе, среди студентов царили творческая обстановка и дух соревновательности. Ребята жаждали понять и постигать как можно больше, глубже проникнуть в суть дела. И это делало работу ещё более интересной, восстанавливало силы, вливало новую энергию, возобновляя желание отдавать им всё, что они смогут принять и вобрать в себя» - вспоминает художник. Кроме трудностей собственно самой преподавательской деятельности выявилась ещё важная проблема – отсутствие необходимых наглядных методических пособий и образцов. Качество существующего на тот момент методфонда не отвечало предъявляемым новым требованиям обучения основам исполнительского мастерства темперной живописи.

Новому поколению эти замечательные художники хотели передать те вновь открытые ими знания в этой области, которые когда-то были обретены благодаря их упорным творческим исканиям. Как отмечает Владислав Фёдорович: «К 80-м годам чистая техника письма и использование сущностных свойств и качеств яичной темперы по белильному грунту была утрачена и заменена каким-то смешением техник масляной живописи и казеиновой, глухого мазка темперы». Существенным недостатком образцов старого методфонда было и устаревшее понимание основы изображения – рисунка. Из этой ситуации вышли «просто» – начали создавать собственные образцы, отвечающие новым задачам. Нелишне напомнить: вместо

бесплатно выполняемых наглядных пособий ими могли быть написаны дорогостоящие произведения. Однако все меркантильные соображения уходили на задний план: впереди, как всегда – идея! Решительное желание вывести Мстёрское училище на предельно высокий художественный и исполнительский уровень.

Природный дар убеждения и увлечённость благородной целью, личный энтузиазм и вдохновение Некосова заражали ребят желанием активно постигать, искать и открывать тайны редкостного искусства, упорно преодолевать трудности на этом пути. В понятие «художник» вкладывался смысл, куда больший, нежели просто наименование специфической профессии. Для повышения эффективности учебного процесса Некосов и Молодкин начали систематически проводить разбор и анализ выполненных учащимися работ с тем, чтобы как допущенные ошибки, так и достигнутые успехи становились видимыми и понятыми одновременно всеми сразу. Такой метод вполне оправдал себя. Вот что по этому поводу говорит сам художник: «Я, со временем понявший, что именно и почему я не дополучил в своё время, в знаниях учась в профшколе, старался этот недостаток старой методики преподавания исправить. Исходя из понимания причин, приведших к тем или иным пробелам в моём обучении, я старался так построить свою систему и программу преподавания, чтобы в них было учтено всё то, что мне в своё время было не додано. Я возвращал их [студентов] к иконописи. Все пять лет мои студенты изучали иконографию, разнообразные иконописные стили, настоящую яичную темперную технику живописи, истинные приёмы иконописного письма. Мы с Володиёвым начали с того, что весь первый год обучения наши студенты занимались только рисунком и учились работать в технике «инокоп»¹ добиваясь от них совершенства в графическом исполнении тончайшей детализации форм и общей конструкции рисунка. И только тогда, таким образом, «поставив» им руку и глаз на профессиональную основу, мы перешли ко второму году к работе с красками. По такой же системе начал работать на своём курсе и Голованов Валера. Мне всегда было обидно слышать, как Мстёру ругают за плохой рисунок. А тут у меня появилась возможность прямо повлиять на исправление этой несправедливой репутации». Правоту новаторских методов Некосова подтвердили учебные рисунки и работы его учеников, ставшие бесценной частью сегодняшней коллекции училищного методфонда. Но наиболее полно и убедительно об этом говорят монументальные панно и дипломные работы студентов первого выпуска училища, а также продолжающаяся по нынешний день их выставочная и творческая деятельность.

Сравнивая студентов первых лет существования училища и несколько последних лет выпусков, хорошо понимаешь, почему так трудно последних увлечь «заразить», как когда-то «заражал» своих учеников Некосов любовью к миниатюре. Причин тому много. Это и последствия демографического кризиса периода начала «Перестройки» и невысокий материальный и жизненный уровень жителей периферии, и сравнительно с прошедшими десятилетиями общий низкий уровень интеллектуального, образовательного развития и инфантилизм детей провинции. И, конечно же, одна из основных – малопривлекательная перспектива низкого заработка труда, требующего большого усердия и прилежания. Как следствие всего этого –

¹ «инокоп» - кистевая прорись иконографического рисунка в два цвета: тёмной краской и моделировка форм с эффектом негатива красной; данная техника позволяет моделировать любые изобразительные формы – фигуры людей и животных, архитектуру, пейзаж и т.п. в условно-пространственной системе плоскостного иконографического изображения.

отсутствие необходимой мотивации во время обучения, что делает художественно-педагогический процесс вязким, часто малопродуктивным.

В.Ф. Некосов твёрдо убеждён, что виной нынешнего жалкого состояния промыслов и, миниатюры в частности, является недальновидная и равнодушная по отношению к собственной культуре политика государства. И всё же Владислав Фёдорович, отгоняя печальные мысли, по-прежнему старается сохранять бодрость духа и оптимизм. Он твёрдо верит в то, что не может прерваться из глубин веков идущая живая цепь, передающаяся древнюю традицию от поколения к поколению.

Каждый год, он приходит в училище на аттестационную комиссию по защите дипломных работ очередных выпускников. Внимательно и вдумчиво вглядываясь, анализирует, оценивает работы; сравнивает их с работами выпусков прошлых лет. В композициях выпусков последних лет он видит: «правильный путь, по которому идёт процесс обучения искусству миниатюры, но по-прежнему пока слабовата графика и орнамент. Лица и руки невыразительны и, даже часто просто плохо прописаны. Во многих работах недостатком является низкая культура цвета, его «необузданность». Но есть и колористически красивые вещи». Справедливая критика художника – это не претензия к работе педагогов училища. Прекрасно понимая, в какой сложной ситуации они сегодня работают, он оценивает их труд очень высоко. И полностью разделяет их мнение: необходимо в любых условиях пытаться сохранить и передать будущим поколениям всё то ценное, что досталось нам от наших предков. Нельзя допустить утраты бесценного достояния живого наследия древнейшей культуры России.

В декабре 2010 года в Мстёрском художественном музее прошла выставка, посвящённая художникам-юбилярам этого года. На ней было представлено много работ В.Ф. Некосова. Из них более половины – новые работы, которые убедительно доказывают неугасающую творческую силу этого замечательного художника. В них, как и раньше присутствует всё та же чистота и свежесть цвета, тонкость колорита и линии. Ясность контуров формы выявлена не жёсткими графическими очертаниями, а посредством мягких и нежных соединений цвето-тоновых пятен и силуэтов. Виртуозно, с блестящим мастерством сочетаются тщательная проработка деталей и лёгкая недописанность, свойственные профессионалу, достигшему высшего уровня мастерства.

Думается, что В.Ф. Некосов ещё не раз порадует Мстёру своим искромётным творчеством. А если говорить о том, что уже сделано, то в истории советского и русского искусства он навсегда оставил свой яркий и неизгладимый след.

Статья написана и подготовлена на основании интервью взятых у В.Ф. Некосова 26.06 08, 1.09.09.

Литература:

1. Бакушинский А.В., Василенко В.М. Искусство Мстёры / Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Всесоюзное кооперативное объединённое издательство. – М.; Л.: КОИЗ, 1934. – 103 с., ил.
2. Воронова О. Традиции и новаторство в современной лаковой миниатюре Мстёры // Советское декоративное искусство. – М.: Советский художник, 1983. - № 6. – С. 232-243.

ХУДОЖНИКИ ПРОТИВ ИДЕЙНОГО ДИКТАТА, ЗНАЧЕНИЕ ТРАДИЦИЙ В ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЕ МСТЁРЫ

Ключевые слова: иконопись, русская лаковая миниатюра, стиль, артель, промысел, поколение, идеология, традиции, изобразительная техника.

Key words: icon painting, Russian lacquer miniature, style, artel, craft folk, generation, ideology, customs, graphic technique.

Per aspera ad Astra «Через тернии к звёздам» Л. А. Сенека

«Почти всё население Мстёры в той или иной степени было связано с иконописным промыслом. Иконописное мастерство, как правило, передавалось по наследству, и мастерские были семейными» (Л.Н. Соловьёва). После 1917 г. частные иконописные мастерские в Мстёре были закрыты. Закрыты были не только мастерские, запрет в целом коснулся иконописного промысла. Нетрудно догадаться, что вся привычная экономическая и духовная жизнь посёлка рухнула. Нависла также серьезная опасность над иконописью, полная потеря знаний накопленных за несколько сотен лет, выхода из этой ситуации не было видно, так как попытка сохранения промысла была невозможна.

В январе 1923 г. бывшие мастера иконописцы: А.Ф.Котягин, А.И.Брягин, А.С.Сеньков, М.И.Кротов, И.А.Фомичёв, Н.Н.Брягин и А.М.Меркурьев, создали группу, которая в июне того же года оформилась в артель «Древнерусская живопись». Но было ли это созданием промысла? Изучая работы мастеров, можно попытаться ответить на этот вопрос.

В январе 1931 г. артель командировала мастеров в Москву для изучения живописи на папье-маше и в Федоскино для изучения технологического процесса изготовления полуфабриката из папье-маше, лакировки и полировки расписанных изделий. Каждый художник, участвовавший в артели, создавал свой стиль письма на основе иконописной техники. В условиях новых материалов, бывшие иконописцы искали новые приёмы её использования. Так, например, сам грунт, изменивший свою технологию (в отличие от иконописного грунта, где красочные слои выполнялись послойно, чем достигалась плотная (укрывистая) живопись) и наносимый на лаковую поверхность изделия, требовал иных технологических живописных способов и приёмов. Фигуры, изобразительные элементы, цвета, техника нанесения краски, материалы, линии, лики, плави, и т.д. каждым художником разрабатывались самостоятельно. Из всего перечисленного следует что, взяв материал и выработав направление, наработанный иконописный опыт был применен в лаковой миниатюре, что в свою очередь образовало самостоятельный стиль искусства.

Так была создана лаковая миниатюра Мстёры. Получилась своеобразная временная капсула, в которой были сконцентрированы все основные знания и практика иконописного ремесла. Этот бесценный опыт передается до сих пор из поколения в поколение.

Первыми темами в основном, были выбраны пейзажи, сцены из жизни, натюрморты. По праву, первым миниатюристом начавшим поиск оригинального стиля, можно назвать Николая Прокопьевича Клыкова (1861-1944), который брал за

основу миниатюры XV-XVII вв. и строгановский иконописный стиль XVII в. В 1930-е гг. главной задачей художника стал пейзаж, попытка в миниатюре передать через природу Бога. Стоит заметить, что отказа от изображения неба не было, и это дало дополнительное развитие стиля. Миниатюра этого промежутка времени наивна и гениальна одновременно. Темы – бытовые жизненные сценки и сказочные сюжеты. 1937 г. – Клыков участвует на всемирной выставке в Париже. Его работа «Дубровский» была удостоена диплома и золотой медали. С этого времени мстёрская лаковая миниатюра обретает всемирную известность.

Промысел на новом витке развития начал набирать силу. Однако, в 30-40гг. в определившийся стиль мстёрской миниатюры началось агрессивное вторжение социалистического реализма. Настало тяжёлое время для художников. Создавалась система навязывания социалистической однообразности в культуре и искусстве, созданной государственной идеологией.

Художники начали отходить от традиций, под ударом оказалась именно та основа знаний, которую пытались сохранить. Творчество художника Ивана Николаевича Морозова (1884-1962) оказалось спасением для традиционной лаковой миниатюрной живописи. Он отверг идеалистический диктат социалистического реализма, оставаясь верным принципам декоративной живописи, которые были выработаны товарищами-основоположниками. Кроме Морозова, осталась ещё группа единомышленников – А.М.Меркурьев, Г.Т.Дмитриев, В.М.Кротов, А.С.Сеньков, Н.Т.Гурьянов, В.Ф.Голышев, П.И.Захаров, И.И.Тюлин. Соцреализм господствовал в миниатюре вплоть до 50-х годов. Великая Отечественная война стала временем затишья в искусстве Мстёры.

Послевоенное время отразилось уже в работах миниатюристов второго поколения: В.И.Корсакова, Е.Н.Зониной, М.К.Дмитриевой, И.К.Балакина, Н.Г.Дмитриева, Н.А.Наумова, В.С.Корсакова, М.Д.Немова, Б.Н.Любомудрова и других. Это поколение мастеров начало активно участвовать в развитии лаковой миниатюры Мстёры, взяв за основу, изображение реальности, как его понимало социалистическое искусство. Однако в 1945 г. при обсуждении выставки «Русские художественные лаки» состоявшейся в Государственной Третьяковской галерее, были высказаны критические замечания в адрес мстёрских художников.

С этого начинается оставление социалистического реализма и новый поиск пути в лаковой миниатюре. Примечательно, что в это время часть основоположников, отвергнувших диктат соцреализма, продолжала твёрдо сохранять в своих работах традиционный декоративно-символический подход к миниатюре. Этот период в искусстве Мстёры можно назвать оттепелью. Лаковая миниатюра, наконец-то начала развиваться в русле своей самобытности.

1960 г. – лаковая миниатюра переживает пик развития, появляется новый взгляд на традиционный стиль и его новая трактовка. Художники Мстёры формируют такой композиционный подход к сюжетике, который можно назвать лаконизмом. В 1960 г. произошел всплеск интереса к древнерусскому искусству в стране. ЮНЕСКО запустило культурную программу по празднованию 600-летия Андрея Рублева. Именно в этот период художники обратились к иконописи. Новые поколения художников миниатюристов, получившие знания в период обучения, весьма быстро восстановили утраченное искусство мстёрской иконописи. Это создало стабильность в искусстве Мстёры того периода.

Из описания ситуации развития мстёрского лакового промысла можно сделать следующий вывод: ни войны, ни разруха, ни идеологический диктат, никакие другие неблагоприятные обстоятельства жизни, ничто не смогло сломить дух настоящих художников. В ходе изучения вопроса влияния идеологии на творчество, был приобретен серьезный опыт. Основоположники, создавшие новое искусство Мстёры, применив при этом знания копившиеся столетиями, достойны высочайшего уважения и памяти. Иконопись Мстёры, которая была на грани обрыва, образовала абсолютно новый виток в искусстве – лаковую миниатюру.

Используя опыт, накопленный в прошлом, выявляется проблема, которая актуальна на сегодняшний день. Необходимо защитить мировое искусство, от социальной некомпетентности и навязывания так называемого поп - и масс-искусства. Каждое национальное искусство уникально, и потеря этой уникальности может привести к потере большого пласта знания хранящегося в художественной культуре всего мира.

Литература:

1. Дмитриев Н.Г. Мстера рукотворная: рассказы об искусстве лаковой миниатюры и её мастерах. - Л.: Художник РСФСР, 1986.
2. Соловьева Л.Н. Лаковая миниатюра Мстера: каталог лаковой миниатюры. - М.: Интербук бизнес, 2001.
3. ru.wikipedia.org

Владимиркина Н.В.

Удмуртский государственный университет, Ижевск

**ПРОЕКТНАЯ И СТРОИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ОБЛАСТИ
СОВРЕМЕННОГО ХРАМОВОГО ЗОДЧЕСТВА
АРХИТЕКТОРА С.А. МАКАРОВА. ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ.**

Ключевые слова: архитектура, стиль, современность, направление, храм, традиция, тенденция, новаторство.

Keywords: Architecture, style, present, direction, temple, tradition, tendency, innovation.

С конца 1980-х гг., после периода воинствующего атеизма, начался процесс постепенного возрождения Русской Православной Церкви. Он сопровождается возвращением Церкви принадлежавших ей в прошлом зданий, широкой миссионерской и катехизаторской деятельностью, ростом числа приходов, а также реконструкцией и восстановлением старых и возведением новых храмов.

В России практика проектирования церковных сооружений была прервана более чем на полвека. В силу этого забыты не только творческие, но и строительные традиции и приёмы, тонкости технического выполнения традиционных конструкций и их расчётов, утрачено умение работать с естественными материалами. Создание архитектурного образа современного православного храма для зодчих является совершенно новой задачей. Архитекторы, которые обращаются в своей проектной и строительной деятельности к храмовому зодчеству, стремятся с одной стороны выразить во внешнем облике церковного сооружения свои личные стилевые предпочтения, с другой – осуществить социо-культурный заказ.

В настоящее время социо-культурный заказ выражается в том, чтобы здание церкви включало в себя следующие составляющие: непосредственно храм для проведения богослужений, помещения для крещения, воскресных школ для детей и взрослых, библиотеки, миссионерского центра, иконописных мастерских. То есть храм становится многофункциональным сооружением. Цель Русской Православной Церкви сегодня – постепенное воцерковление (приобщение к вере) всё большего числа людей, их просвещение и духовный рост. Результатом проектной деятельности архитекторов становится, в частности, появление большого количества церквей с развитой стилобатной частью, позволяющей разместить в ней дополнительные помещения для различных нужд.

Ярким примером такого влияния культурных запросов современного общества и заказчиков – приходов на индивидуальное творчество зодчего служит деятельность ижевского архитектора Сергея Александровича Макарова. С.А.Макаров родился в Кустанайской области в селе Джусалы. В 1979 г. после окончания Свердловского архитектурного института приехал в Ижевск. Сергей Александрович заслуженный архитектор Удмуртской Республики, является членом Республиканского Градостроительного Совета. В разное время своего творческого пути работал в институтах «Удмуртгражданпроект», «Союзмашпроект», «Ижевскаrxпроект». В 1990 г. им была создана первая в Ижевске и Удмуртии частная архитектурная мастерская «Архитектоника».

Наряду с проектированием и реконструкцией жилых и общественных зданий, интерьеров, реставрацией объектов культурного наследия архитекторы мастерской под руководством С.А.Макарова занимаются проектированием новых церковных сооружений, а также восстановлением и реставрацией храмов XVIII – XIX вв. В частности, следует выделить храм свт. Николая Чудотворца, построенный в с. Якшур-Бодья, проект часовни в селе Степаново Воткинского района Удмуртской Республики, проект храма пророка Илии в Ижевске, восстановление колокольни и барабана Александро-Невского собора в Ижевске, реставрация Богоявленской церкви в селе Завьялово, проект восстановления Свято-Успенского храма в с. Красное Увинского района Удмуртской Республики.

С целью проследить влияние культурных запросов общества и заказчика на индивидуальное творчество С.М.Макарова рассмотрим его деятельность в такой консервативной области проектирования и строительства как храмовое зодчество. Интересна его церковь свт. Николая Чудотворца в селе Якшур-Бодья, построенная в 1995 – 1997 гг., и проект Свято-Пророко-Ильинского храмового комплекса в Ижевске (2003 г.).

Никольский храм в селе Якшур-Бодья (рис. 1) – пример художественно-выразительной современной церковной архитектуры и гармоничного синтеза искусств. Сооружение имеет развитую стилобатную часть, как бы вырастающую из земли. На платформе расположен сам храм, освящённый во имя святителя Николая Чудотворца, и отдельно стоящая колокольня. Стилобат и расположенная по его периметру галерея вмещают в себя нижний храм, освящённый в честь апостола Андрея Первозванного, крестильню, трапезную и служебные помещения.

Храм свт. Николая Чудотворца представляет собой квадратный в плане объём, на который помещён меньший по размерам восьмерик. Световой барабан венчает луковичная глава. С восточной стороны к церкви примыкает сильно выступающая апсида. Колокольня, состоящая из трёх ярусов, подобно храму, имеет конструкцию

«восьмерик на четверике». Причём главный колокол расположен в её первом ярусе, а второй ярус, увенчанный ротондой, служит помещением для звонаря. Необычно решение архитектора С.А.Макарова сместить колокольню с общей оси храма. Данная особенность пространственной композиции архитектурных масс в сочетании с рельефом местности придаёт сооружению пластичность и живописность.

Анализируя якшур-бодьинскую церковь, необходимо отметить её некоторую «эклектичность». В утяжелённости пропорций и общей сдержанности внешнего облика можно усмотреть обращение к традициям новгородско-псковского зодчества XIV – XV столетий, а форма колокольни, завершённой ротондой, чёткие линии антаблементов и рустованные обрамления проёмов говорят об использовании традиций классицизма. Однако Никольская церковь выглядит более нарядно и торжественно, чем её прообразы. Этому способствуют как сочетание стен из красного кирпича с белокаменными деталями, так и украшение фасадов мозаичными панно и поясами изразцов. Но именно благодаря такому «эклектичному» соединению в образе храма приёмов и мотивов, взятых из архитектурного наследия разных эпох, возникает отчётливое ощущение современности этой постройки, её принадлежности к тем непростым процессам, которые происходят в художественной культуре наших дней.

Мозаики, играющие важную роль в художественном оформлении храма, выполнены ижевским художником О.В.Чунаевой. Они представляют собой композиции с изображениями святых в полный рост. На западном фасаде церкви расположены мозаичные изображения свт. Николая Чудотворца и Богоматери с Младенцем, южный и северный фасады украшают образы ангелов. С четырёх сторон – над входами в храмовое сооружение и на апсиде размещены погрудные изображения святых и орнаментальная композиция.

Мозаичный образ свт. Николая Чудотворца художник наделила характерными, традиционными чертами. Это высоколобый старец в одеждах православного архиерея, указывающих на служение, которому он посвятил себя при жизни. Величава поза святителя с поднятой благословляющей десницей, держащего в левой руке Евангелие. В расположенной слева от свт. Николая Чудотворца композиции, изображающей Богоматерь с Младенцем, присутствует строгая фронтальность и торжественность образа. Весь строй иконной живописи противится ощущению пространственной глубины. Плотные, глуховатые цвета смальты, плавно очерченный силуэт как бы приближают святых к зрителю.

Мозаичные образы ангелов отличаются более свободной постановкой фигур, меньшей строгостью. О.В.Чунаевой умело передана просветлённость и чистота небесных существ, свободных от греха и порока. Сообщению святости этому образу способствуют плавные, музыкальные линии, отсутствие в палитре смальт чёрного цвета. Линейной проработкой форм, индивидуализацией образов, цветовым решением данные мозаичные панно напоминают мозаики Киевской Руси XII в.

Два нижних яруса колокольни и основной четверик Никольской церкви опоясывают фризы изразцов (автор – ижевский художник В.П.Чувашев). Пояса керамических плит гармонично вписываются во внешний облик храма, не нарушая целостности его общего художественного решения. Церковную символику мастер передал изображением на изразцах орла, льва, тельца и ангела. При этом в стилистическом решении этих изображений В.П.Чувашев вдохновился мотивами

резного убранства церкви Покрова на Нерли (1165 г.), повторяя присущую этим древним рельефам мягкую моделировку форм, плавность и округлость линий.

Никольский храм гармонично вписан в природный живописный ландшафт. Сооружение расположено на возвышенности в окружении неуплотнённой деревянной жилой застройки, что способствует его хорошей видимости с больших расстояний и делает его заметным архитектурным ориентиром среди прилегающего района.

Интерес представляет также проект Свято-Пророко-Ильинского храмового комплекса в Ижевске, выполненный в 2003 г. в традициях «византийского стиля» конца XIX – XX столетия. Храм больших размеров предполагается возвести трёхпридельным, двухуровневым, на мощном стилобате. Венчание из пяти глав завершает композицию (рис. 2). При создании проекта церкви С.А.Макаров, возможно, вдохновлялся архитектурой храма Иоанновского монастыря в Петербурге, сооружённого в 1900 – 1911 гг. по проекту епархиального зодчего Н.Н.Никонова. Они имеют такие общие черты как компактность архитектурных объёмов, многоярусность, композиция венчания из пяти глав, тесно прижатых друг к другу и завершённых полусферическими куполами, акцентирование рукавов креста треугольными щипцами, крестово-купольная структура, «полосатая» кладка, мотив объединения нескольких полуциркульных окон единой аркой.

Однако, в проекте Ильинской церкви можно наблюдать большую расчленённость архитектурной композиции; при этом возникает своеобразная ярусность за счёт уменьшения кверху архитектурных объёмов сооружения от нижнего яруса стилобата к верхней центральной главе. Главным же отличием является то, что храм пророка Илии планируется построить как самостоятельное центрическое здание, в то время как петербургская церковь не отделена от всего сооружения монастыря, а составляет с ним единое целое. Композиционное единство отвечало монастырским уставам, когда духовное и житейское сосуществует нераздельно. Кроме того, храм Иоанновского монастыря имеет столпообразную колокольню с полусферическим куполом.

Предполагаемое создание на основе Ильинской церкви Духовно-просветительского центра подчёркивает его ориентацию на современность, учёт интересов и потребностей общества. Духовно-просветительский центр планируется разместить в стилобатной части двухуровневого храмового сооружения. Духовно-просветительский центр будет включать в себя воскресную православную школу для детей, Катехизаторский центр (Православную школу для взрослых), институт сестёр милосердия, миссионерский центр, детскую певческую школу, библиотеку духовной литературы, иконописную мастерскую и информационный центр.

Используя в проектной и строительной деятельности в области современного храмового зодчества приёмы и характерные черты «неорусского» и «византийского» стилей к. XIX – н. XX вв., творчески переосмысливая их, С.А.Макаров продолжает прерванные в 1930-х гг. традиции. Это является вполне естественным и закономерным. Традиция церковного строительства возрождается с той исторической точки, в которой произошёл разрыв. Подобная ситуация сложилась, когда из-за татаро-монгольского вторжения в 30 – 40-е гг. XIII столетия монументальное каменное строительство было приостановлено на полвека. Как только в конце XIII в. началось восстановление разорённых городов, мастера-строители стали возрождать прежние самобытные традиции.

Рассмотренные храмовые сооружения демонстрируют приверженность архитектора С.А.Макарова с одной стороны традициям зодчества прошлых веков, что обусловлено не только консерватизмом заказчиков – представителей приходов, но и традиционными взглядами зодчего, с другой – особенности социо-культурного заказа и современные строительные технологии служат источником новаций в творчестве этого архитектора.

Литература:

1. Александр (Федоров), игумен. Православный храм на рубеже столетий // Проблемы русского искусства. Академия художеств и храмовое искусство. История и современность. Вып. 8. СПб., 2008. С. 71 – 75.
2. Берташ А.В., священник. О современном церковном строительстве в Санкт-Петербурге // Капиталь. № 2 (6). 2009. - С. 58 – 65.
3. В Ижевске будет построен новый храм пророка Илии // Удмуртская правда. 2004. 23 март.
4. Кишкинова Е.М. «Византийское возрождение» в архитектуре России. Середина XIX – начало XX века. СПб.: Искусство-СПб, 2006.
5. Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века: Альбом. СПб.: Проект-2003, Лики России. 2005.

Волошинов А.В.

Саратовский государственный технический университет, Саратов

Ерохин С.В.

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва

ХУДОЖНИК В ЭПОХУ ПОСТПОСТМОДЕРНА

Ключевые слова: искусство, наука, синтез, художник-ученый.

Keywords: art, science, synthesis, scientist, artist

Человечество вступает в эпоху, для которой уже недостаточно одной приставки *пост-*. Время феноменов *пост-истории*, *пост-культуры*, *пост-философии*, *пост-эстетики*, *пост-политики* проходит. На смену им приходят *пост-пост-феномены*.

Искусство не стало исключением: на смену *пост-модернизму* пришел *пост-постмодернизм*, знаменуя начало принципиально нового этапа эстетического развития [3: 65-66], когда ставить вопрос об искусстве в целом становится уже некорректно, а эстетика имеет дело с принципиально различными художественными типами, такими как традиционное (академическое, классическое, «изящное»), реалистическое (репрезентативное), концептуальное (презентативное), маргинальное и цифровое (электронное, виртуальное) искусства [12: 202-212].

Не случайно, анализируя особенности развития современного искусства, Н.Б.Маньковская выявила наличие формально оппозиционных, но по существу взаимодополняющих тенденций, состоящих в стремлении вернуться к классическому художественному языку, тяготении к минимализму в духе классического авангарда и мощной нацеленности на виртуализацию арт-практик, а В.В.Бычков, рассуждая о «постнеклассическом» этапе, подчеркивал, что тенденция «дигитальной виртуализации» непременно проявит себя с особой силой, поэтому «нравится нам это или нет, но будущее искусства» лежит «в виртуальном мире сетевых пространств» [3: 139].

На самом деле, ничего неожиданного в этом прогнозе нет: цифровые технологии сыграли решающую роль не только в формировании парадигмы постмодернизма и соответствующего этой парадигме искусства (см. об этом напр.: [11: 9]), но и в формировании парадигмы пост-постмодернизма (см. об этом подробнее: [1] и др.). При этом они парадоксальным образом обусловили как ускорение процессов интеллектуализации, алгоритмизации и автоматизации искусства, так и распространение интуитивного синтетического суждения в науке (см. об этом: [20]), что в конечном итоге привело к формированию ситуации, суть которой, говоря словами В.М.Петрова заключается в том, что с «обеих сторон» (и со стороны искусства, и со стороны науки) фиксируются «многочисленные попытки перейти к «встречному движению», то есть явно наблюдается тенденция к «сближению былых «антиподов» [15: 7].

Формально В.М.Петров пишет про ситуацию «в искусстве, и в науке о нем», но, очевидно, что указанная тенденция не ограничивается науками об искусстве. Изменение характера мышления представителей искусства и науки привело к тому, что ученые не только все чаще интересуются выразительными возможностями искусства, но вся современная наука коренным образом меняет свою методологию, признавая фундаментальную роль интуитивного суждения наравне с логикой. С другой стороны, художники постоянно расширяют поле своих эстетических исследований на область науки и все чаще прибегают к использованию в своем творчестве логического мышления и научных методов, формируя ситуацию, когда на повестке дня стоит вопрос уже не о «проверке», а (снова говоря словами В.М. Петрова) о «создании алгеброй гармонии».

Одним из основных результатов «встречного движения» «былых «антиподов» является оформление, интенсивное развитие и институализация (см. об этом: [6]) трансдисциплинарной области научного искусства – области, для которой характерен синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, и в пределах которой в настоящее время предпринимаются многочисленные и часто весьма успешные попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно-обоснованного искусства, а методы искусства – для формирования новых научных теорий.

Сближение в рамках научного искусства логического и интуитивного мышлений может стать существенным элементом основания нового художественного цикла (по Вальцелю), исследования которого подтверждают, что «эволюция стиля как единства художественно-выразительных средств и приемов тесно связана с изменением художественно-психологического задания, эстетических навыков и вкусов, но также – всего мироощущения эпохи» [8: 15].

Во вступительной статье к изданию «Проблемы формы» О.Вальцеля 1919г. литературовед В.М. Жирмунский обращается к работам (В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Л.Якубинский и др.) из сборников по теории поэтического языка «Поэтика», вышедших в 1919 г. в петербургском издательстве «Academia», отмечая, что предложенная ими схема процесса развития искусства, обусловленного «процессом обновления и приспособления, совершающимся в самом искусстве, независимо от других явлений исторической жизни» имеет «соблазнительное сходство с учением Дарвина» [8: 14]. Но и теория Дарвина, и большая часть теорий, в которых она получила свое дальнейшее развитие, рассматривают в качестве важнейшей движущей силы эволюции естественный отбор, механизм которого направлен на выработку

адаптаций к условиям внешней среды или, иными словами, эволюционный процесс оказывается тесно связанным с другими, внешними, явлениями «исторической жизни».

Не случайно, анализируя особенности исторического развития искусства, С.К.Казакова отмечала, что художественная деятельность всегда усваивала характерные черты и ценности материальной культуры. Так, дошедшие до нас монументальные памятники Древнего Египта оценивались, вероятно, по таким критериям как точность, надежность и масштабность, то есть «критериям качества», которые предъявлялись к ирригационным и водозащитным сооружениям. «Критериями качества» изящного искусства городской культуры эпох, основу производства которых составлял ручной ремесленный труд, служили индивидуальное мастерство, длительная выучка и знание профессиональных секретов. Интеграция ценностей современной материальной культуры, которая «зиждется на научном прогрессе», позволяют исследователю сделать вывод о том, что основными «критериями качества» актуального искусства являются интеллектуальность, ориентированность на инновации, оригинальность идеи, нестандартность подхода, а также использование передовых технологий и новейших средств коммуникации [14: 144-145].

Научное искусство полностью удовлетворяет этим критериям, приближаясь к «идеальному варианту» (по Л.С.Балашовой), то есть в полной мере выражает воззрения современной эпохи (которую вполне можно обозначить как эпоха науки), увековечивая ее и эксплицируя ее основополагающие эстетические идеи [14: 185-186].

Предысторию научного искусства можно проследить и в первобытной культуре, и в античности, и в средние века (см. об этом: [5; 13] и др.). Более того, предрасположенность к интеграции науки и искусства коренится в природе сознания самого человека: логический (рациональный) и образный (эмоциональный) способы постижения мира имманентно присущи человеку. Первым об этих двух путях познания мира – *пути мысли и пути сердца* – говорил еще Гомер, но только по прошествии без малого трех тысячелетий, в конце XX в., после открытия Р. Сперри феномена функциональной асимметрии головного мозга человека (Нобелевская премия по физиологии и медицине, 1981) стало понятным, что дихотомия «двух путей» – а в конечном итоге и дихотомия науки и искусства – предопределена дихотомией функций полушарий головного мозга человека. Но как неразрывны два полушария, так неразрывны должны быть и пути науки и искусства.

Однако, фиксируемый сегодня процесс интеграции науки и искусства приобретает особое значение именно с учетом их дивергенции в период оформления новоевропейской науки с ее притязаниями на абсолютную объективность и принципиально новой методологической основой (существенный вклад в формирование которой внесли труды Фрэнсиса Бэкона, Галилео Галилея, Рене Декарта, Исаака Ньютона, а позднее – Джорджа Буля, Чарльза Пирса, Фридриха Фреге и Карла Поппера).

Несмотря на то, что «развитие естественных наук всегда интересовало передовых художников», существенная актуализация роли науки в искусстве пришлась лишь на 1920-е гг. [16: 94]. В этот период художники все чаще обращаются к изучению трудов по физике, математике, оптике, биологии, ботанике, психологии [21: 11], все чаще используют научный подход к «закономерностям

формообразования в искусстве» [4: 45] (такой подход нашел свое воплощение, например, в многочисленных исследованиях ГАХН, ВХУТЕМАСа, ВХУТЕИНа, ИНХУКа, ГИНХУКа и Баухуза). Не случайно этот период, охарактеризованный Л.Р.Пчелкиной как «время расцвета художественных исследований и экспериментов» [16: 94], К.С. Малевич обозначил как «эпоха анализа» [10: 30], а соответствующего этой эпохе художника – как «художник-ученый» [9: 144].

Практически весь XX век стал подтверждением гипотезы Вильгельма Оствальда о том, что «успехи в науке и технологии неизбежно приведут к возникновению новых, более развитых форм искусства» (цит. по: [16: 95]), однако вплоть до его середины процесс сближения «былых «антиподов» был ассиметричным. Возможно, именно поэтому в середине XX в. так остро обозначилась проблема «двух культур», когда угроза раскола общества представлялась неизбежной, а процесс «расхождения» науки и искусства – усиливающимся по мере развития научного знания. Когда Ч.П.Сноу удивлялся тому, насколько далеки стали друг от друга наука и искусство, тому, насколько незначительным стало их взаимное влияние [18: 195-228].

Но раскола не произошло. Напротив, по мере развития научного знания все более очевидной становилась условность основных научных постулатов, все более ясно осознавался тот факт, что «подлинно научное познание неизбежно использует методы, лежащие за пределами голой формальной логики» [20, с. 37], что, более того, внелогический подход предоставляет ученым примерно столько же новых возможностей, сколько логический – художникам [17].

Близкой точки зрения придерживается американский художник и теоретик искусства Стивен Уилсон (*Stephen Wilson*), утверждая, что в современном мире необходимость синтеза науки и искусства становится все более очевидной, при этом такой синтез открывает принципиально новые возможности не только для искусства, но и для науки [19]. В подтверждение этого тезиса он приводит положение американского историка науки и техники Стэнли Смита (*Stanley Smith*) о том, что в естественных науках художники часто открывают и используют «скрытые свойства материи» значительно раньше, чем их хотя бы заметят ученые [19: 121].

В пользу справедливости этого положения, свидетельствует многие живописные и графические работы к. XIX – 1-ой пол. XX вв. (особенно произведения абстрактного искусства), которые спустя столетие стали проступать в научных исследованиях, в том числе в «фотопортретах» растительных белков (рис. 1) и эндотелиальных клеток (рис. 2), а также в фотографиях космических аппаратов (рис. 3) и земной поверхности из космоса (рис. 4).

Объяснение этого феномена можно проследить в идеях русских космистов, в том числе в идее человеческого сознания как природно-космического явления, в соответствии с которой интуиция художника представляет собой сверхчуткий приемник сверхсознания, посредством которого он, видимо, способен непосредственно воспринимать из глубин ноосферы те природные структуры, которые царят в ее микро- и макрокосме. Возможно, именно эти структуры оживают на полотнах художника в мгновения «космических озарений», предвосхищая плоды кропотливых изысканий ученого, структуры конкретной науки. В таком аспекте структуры абстрактного искусства представляют собой запечатленные на полотнах художника изначальные образы ноосферы – одновременно и платоновские умопостигаемые эйдосы, и юнговские врожденные архетипы, а следовательно, можно

предположить, что структуры абстрактного искусства и структуры конкретной науки являются различными формами отражения в сознании творящего индивида единого космического разума.

Роль ноосферы в процессе конвергенции науки и искусства еще предстоит исследовать, но в любом случае, к концу XX столетия признаки сближения «двух культур» прослеживались со всей очевидностью, а на рубеже веков произошла, говоря словами Е.Л.Фейнберга, настоящая «интеллектуальная революция», которая, собственно говоря, и открыла простор для внелогического, интуитивного синтетического суждения в науке. При этом, по мнению исследователя, именно компьютерные технологии привели к формированию «революционной ситуации», проявив принципиальное сходство структур творческого процесса и интеллектуальной деятельности в науке и искусстве [20: 262].

Одним из основных «завоеваний» этой революции как раз и стало формирование области научного искусства и творящих в ее пределах группы «художников-ученых» (или «художников-исследователей»), а также более «узких» специалистов, таких как «хореограф-исследователь» (О.Ю.Гудошникова [14: 62-63]); «техно-био-художник» (Д.Х.Булатов [14: 252-261]), инженер-композитор (Е.В.Щербакова [14: 217]) и др.

При этом все чаще эта группа пополняется за счет ученых, в том числе представителей естественных наук. Так, например, немецкий скульптор Юлиан Фосс-Андрэ (*Julian Voss-Andreae*), живущий и работающий в США, пришел в область научного искусства из квантовой физики (он работал в научно-исследовательской группе Антона Цайлингера (*Anton Zeilinger*), занимавшейся изучением квантового поведения крупных объектов), колумбийский исследователь (живущий и работающий в Токио) Хуан Кастро (*Juan Castro*) – из биологии; японский скульптор, мастер феррофлюидного искусства, Сачико Кодама (*Sachiko Kodama*) – из физической химии (о творчестве художника см. подробнее: [7]). Более того, первая известная программа по подготовке специалистов в области научного искусства (точнее – биологического искусства), была разработана и внедрена не в художественном учебном заведении, а в научном – на базе Школе анатомии и биологии человека (*The School of Anatomy and Human Biology*) Университета Западной Австралии (*University of Western Australia*) (см. об этом подробнее: [6]).

И, очевидно, это неслучайно. Актуальные художественно-исследовательские проекты обнаруживают себя на «пересечении» искусства и квантовой физики (Ю.Фосс-Андрэ), химии (Ю.Боровая, Э.Рахманов), нанонаук (С.Кодама, В.Весна), экологии (Х.Кастро, Х.Эспарца), но, очевидно, что наиболее широкие перспективы для актуального искусства открываются в области интеграции с биологическими науками и в первую очередь с генетикой. Так, Д.В.Галкин уверен, что именно биотехническая гибридизация, в пределах которой соединяются когнитивные, функциональные, тканевые и технические элементы, будут определять развитие научного искусства в ближайшие десятилетия [14: 60-62].

Английский художник и теоретик искусства Рой Эскотт утверждает, что «новый субстрат и движущую силу искусства» можно обнаружить «именно на стыке сухого силиконового мира интерактивной среды с влажной биологией живых систем». Эту «стыковую» область, представленную битами (*bits*), атомами (*atoms*), нейронами (*neurons*) и генами (*genes*), исследователь обозначает как «влажную среду» («*Moistmedia*») [23], подчеркивая, что существующее в рамках этой среды

«влажное искусство» является результатом трансформации искусства в соответствии с требованиями эпохи четвертой, вариативной реальности (*Variable Reality - VR*) – реальности, объединяющей реальности валидационную (*Validated Reality - VR*), связанную «с реактивными, механистическими технологиями в прозаическом, ньютоновском мире», виртуальную (*Virtual Reality - VR*), связанную с «интерактивными, цифровыми технологиями в телематическом, иммерсивном мире», и вегетативную (*Vegetal Reality - VR*), основанную на «химии разума и технологиях психоактивных растений в мире измененных состояний сознания» [22: 26-32].

Возможно, трансдисциплинарная платформа научного искусства станет основой для формирования нового «большого» стиля в искусстве, позволит *пост*-культуре (даже скорее *пост-пост*культуре) избежать пессимистического сценария развития цивилизации (по В.В.Бычкову) и обеспечить качественный скачок на новый уровень развития человечества (см. об этом: [2]). Суждено ли ей сыграть столь значительную роль в эволюции искусства и человечества в целом – покажет время, но в любом случае мы уверены, что художникам-ученым предстоит открыть и освоить еще немало новых научно-художественно-эстетических пространств.

Литература:

1. Богомолова М.А., Ерохин С.В. Смена парадигмы: от постмодернизма к постпостмодернизму. // Приоритетные направления профессиональной подготовки педагогов художественно-творческих специальностей: Материалы международной научно-практической конференции: Казахстан, Шымкент, 15-16 апреля 2009 г. Том. IV. -Шымкент, 2009. С. 46-50.
2. Бычков В.В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века: в 2-х кн. -М.: Культурная революция, 2008. С. 816-832.
3. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог: Разговор Второй о философии искусства в разных измерениях. -М.: ИФРАН, 2009.
4. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. I: -СПб.: Азбука классика, 2004.
5. Волошинов А.В. Математика и искусство. 2-е изд., дораб. и доп. -М.: Просвещение, 2000.
6. Гагарин В.Е., Ерохин С.В., Штепа В.И. Международный опыт институализации научного искусства. // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 2 (355). С.37-41.
7. Ерохин С.В. Наноавангард Сачико Кодамы. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 4 (18): в 2-х ч. Ч. I. С.53-57.
8. Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» / Вступ. ст. // Вальцель О. Проблема формы в поэзии. -СПб.: ACADEMIA, 1923. С.5-23.
9. Малевич К. О субъективном и объективном в искусстве или вообще. // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука-классика, 2008.
10. Малевич К.С. Собр. Соч. в 5 тт. М.: Гилея, 1995-2005.Т.2.
11. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.-СПб.: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009.
12. Мигунов А.С. Многоликий мир современного искусства. // Теоретическая виртуалистика: новые проблемы, подходы и решения / Ин-т философии РАН. М.: Наука, 2008. С.195-217.
13. Мигунов А.С., Ерохин С.В., Галкин Д.В., Гагарин В.Е. Феномен научного искусства: истоки, сущность, терминология. // Научное искусство: Материалы I Международной научно-практической конференции. МГУ имени М.В.Ломоносова, 04-05.04.2012. Под ред. В.В.Миронова. -М.: МИЭЭ, 2012. С.35-54.
14. Научное искусство: Тезисы I Межд. научно-практич. конференции. МГУ имени М.В.Ломоносова, 04-05.04.2012. Под ред. В.В.Миронова. -М., 2012.
15. Петров В.М. Наука и искусство: зачем взаимодействовать? // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество. / Сб. ст. под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. -М.: ГИИ, 2011. С.7-12.

16. Пчелкина Р.Л. Экспериментальное искусство 1920-х в России: теория и практика художников-проекционистов (группа «Метод»). // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество. / Сб. ст. под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. -М.: ГИИ, 2011. С.92-105.
17. Раушенбах Б.В. Математика и искусство. // Языки науки – языки искусства. М.-Ижевск, 2004. С.430-434.
18. Сноу Ч.П. Две культуры и научная революция. // Сноу Ч.П. Портреты и размышления: Худож. Публицистика. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1985.
19. Уилсон С. Искусство и наука как культурные действия. // Логос. 2006. № 4 (55). С.112-126.
20. Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: «Век 2», 2004.
21. Шихирева О. Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века. // Абстракция в России. XX век: Альманах. Вып. 17. СПб.: Palace Editions, 2001. В 2-х тт. Т.1. С.9-14.
22. Эволюция от кутюр: искусство и наука в эпоху постбиологии / сост. и общ. ред. Дмитрия Булатова. Калининград: КФ ГЦСИ, 2009. Ч. 1.
23. Эскотт Р. Интерактивное искусство: на пороге постбиологической культуры // *BIOMEDIALE*. Современное общество и геномная культура / сост. и общ. ред. Д.Булатова. - Калининград: КФ ГЦСИ; ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. С.200-214.

Гриневич Н.Г.

Магнитогорский государственный университет, г. Магнитогорск

СЛИЯНИЕ СТИХА И ГОЛОСА В ЖИВОПИСИ ДАНИЭЛЕ МЕНИКУЧЧИ

Ключевые слова: культура, искусство, художественный метод, портрет

Keywords: culture, art, portrait, artistic method

Содержание данного исследования направлено на координацию вопросов художественного образования, влияющего на творчество, просвещение и эстетическое воспитание личности в контексте расширения гуманитарных связей, сочетающих активизацию *традиционных*, и поиск *новых* уровней компетентности студентов в свете гуманизации дисциплин художественного цикла.

Диалог культур, в нашем понимании – это живой, развивающийся организм, систематически вбирающий в себя новых талантливых деятелей Культуры и Искусства. В нашем случае – это диалог России и Италии, расширяющий проблемное поле исследований за счёт включения в него новых полихудожественных подходов в культурологическом и искусствоведческом аспектах. Учитывая широкий диапазон различных культур, необходимо задуматься о формировании культуры на *планетарном* уровне сознания, впитывающей традиции, историю и взгляды разных народов и национальностей и обогащающейся ими.

Отдавая должное достижениям современной школы искусствоведения и художественной критике в сфере Культуры, следует отметить, что усилия учёных, как правило, направлены на совершенствование *аналитических* способов освоения курса истории искусства, без достаточного внимания к развитию *чувственного* восприятия и *художественно-образных* методов постижения мира. Исходной посылкой исследования явилось противоречие между предрасположенностью студентов факультета Изобразительного искусства и дизайна к художественному, целостному синтетическому мировосприятию традиционного искусства и разобщённостью,

разорванностью содержания «другого искусства» – Искусства ХХI в. Преодолению «конфликта» может служить авторская концепция формирования мировосприятия будущих педагогов искусства, основанная на современном прочтении принципа художественного образования и культурологическом, интегрированном подходе.

Культура не столько память, не музей, не библиотека, не архив древностей. Искусство всегда создавалось и создается для *будущего*, которое теперь успело стать прошлым, хотя что-то из него стало вечным. Культура – это процесс, который закономерно включает *будущее* и устремлён к нему. Поэтому современное искусство должно звать к реализации личности, не замыкать художников в кругу бесплодной фантазии.

Эта мера должна быть приложена и к преподаванию искусства в Высшей школе: думать о будущем, стремиться к будущему, творить для будущего, делать жизнь лучше, возвышеннее. Искусство – это, по преимуществу, сфера эмоций, в отличие от науки, где эстетическое и художественное опираются на *чувственные* представления, а не на сухой рассудок и расчёт. Эстетик-философ А.И.Буров дифференцировал «чувства» как осмысленные переживания, проникнутые работой сознания и духовной мудростью, и «эмоции» – как внешний, нередко импульсивный фон переживания. Есть эмоции, уводящие в смутные и будоражающие переживания, и есть – возвышенные, чистые, пробуждающие к жизни, бодрости.

Коснемся *педагогической* стороны вопроса. Если говорить о современном художественном образовании, то мы даем в подавляющем объёме искусство прошлого; небольшую часть составляет современное искусство; практически не рассматриваем представления об искусстве *будущего*, не приучаем думать о том, что будет, куда пойдет культура общества и что могут *нового* сказать и сделать для этого будущие педагоги искусства. Ценности прошлого необходимо подавать в свете *будущего* как перспективы *духовного* продвижения человечества.

Цель художественного метода: по-новому взглянуть на прошлое и дать новый, живой импульс воображению как вектору будущего. Данное сообщение можно считать началом движения за *оживление*, то есть за превращение *мёртвых* душ в *живые* на великом пути России и Италии как диалог Культур, определяющий важный тезис, идеологию главной задачи современности: *духовная Культура ХХI века*. Отрадно, что человечество приходит к пониманию, что без *Искусства*, без *Культуры* не развивается ничего – ни экономика, ни политика, ни образование. Ведь искусство помогает понять, прежде всего, самих себя. И это становится возможным только через освоение интернационального языка современной Культуры, которая стирает границы между государствами.

Сверяя дух времен, вслушиваясь в диалог культур Европы и России, уместно коснуться вопросов художественного метода и творческой биографии представителя творческой интеллигенции современной Италии, специалиста в области изобразительного искусства – *Даниэле Меникуччи*, чье творчество автор определяет как событие в западноевропейском искусстве, определяемое особой стилевой направленностью вектора Культуры ХХI века. Не секрет, что художники – «маги» Земли, проводники в будущее. В поле их духовной энергии все едины. Но каждый из них творит по-своему. И Меникуччи – тому яркое подтверждение. Его работы несут в себе особое видение мира большого мастера. Всё его творчество зовёт к активному пониманию этого мира: каждая картина – представление художника о том, что он выбрал из окружающего мира сам: нашёл композицию плоскости, цветовое решение.

И это избранное, выхваченное из видимого мира, стало живописью. Таков взгляд на художника со стороны.

Исповедующий ренессансную красоту и идеал, являясь приверженцем российского авангардного искусства, Меникуччи своими работами органично вписывается в современную тенденцию *нового* искусства. Создать *свою* версию модернизма, сумев реанимировать и оживить категорию «стиль» в живописи, на уровне великих предшественников, удаётся, отнюдь, не многим. Вероятно, магия полотен Меникуччи в том, что он всегда знает, к чему следует стремиться, какими бы «вторичными» не казались со стороны его поиски. Сюжеты Меникуччи чаще всего берет из окружающей жизни, фольклора, религиозной мифологии или собственной фантазии. Автором статьи предпринята попытка задуматься над ключевыми идеями и строем мыслей художника, в первую очередь, над тем, что составляет *предмет* итальянского изобразительного искусства *нового* тысячелетия. Искусствоведческий обзор представлен в виде очерка, где рассматривается специфика и образовательный потенциал диалога Культур; приоритеты художественной деятельности, основанной на стратегии личностного развития и теории Синтеза в художественном пространстве современности. В данном исследовании предлагается анализ содержания «другого искусства» в лице тосканского художника, погружение в его своеобразный мир, который можно рассматривать как особую грань, определённый тип художественного творчества. Размышляя о судьбе *живого* искусства, автор отдаёт предпочтение смелым новаторским формам, позволяющим постичь суть национального самоопределения художника В центре Тосканы, между Флоренцией и Луккой, находится популярный термальный курорт Италии – Монтекатини Терме (Montecatini Terme). Именно здесь, на центральной площади города, в художественной галерее «Флори» можно встретить Даниэле Меникуччи, который своим присутствием осеняет своды выставочного пространства, консультируя по искусству земляков и гостей города. Место, где живёт и работает Меникуччи, очень красиво и исторично. Монтекатини Терме окружён горами и долинами. Там воздух наполнен дивными ароматами, подобными тем, что благоухают в раю. Ветер музыки призывает не нарушать так естественно случившейся здесь красоты.

Даниэле Меникуччи – олицетворение творческой эпохи нового тысячелетия. Уроженец Пизы, выпускник Сорбонского университета, он на протяжении многих лет преподавал в университетах Франции, Италии, Америки. Известный критик, профессор, писатель. Даниэле Меникуччи – художник, представитель *постфутуристического* изобразительного искусства Италии, переходного от российского авангарда XX в. к новому искусству начала XXI в. И это ещё не всё. Даниэле Меникуччи – консультант знаменитых Галерей и Домов-аукционов, ценитель Искусства. Он и сегодня остаётся компетентным экспертом в мире художественных ценностей. Пытаясь объективно отслеживать разные влияния в сфере современного искусства, Меникуччи принимает их как данность. Даниэле Меникуччи оценивает художественное творчество больше как поэт. И только потом – как учёный и критик. Ещё Аристотель заметил, что «поэзия истиннее, чем сведения о сущем». Меникуччи один из немногих, кому дано любить, чувствовать и запечатлевать эмоцию момента.

Экстравагантность Меникуччи – неотъемлемая черта, выделяющая его из художников современной Италии. Направление, в котором он работает, нельзя отнести ни к экспрессионизму, ни к кубизму, ни к футуризму. Вместе с тем, в

творчестве присутствуют отголоски примитивизма и абстракции. Вместе с тем, его образам не чужда «африканская пластика» с её выразительной чувственностью.

В галерее портретов сложно уловить присутствие Мастера. Его образы, скорее, не лицо, а *голос* – голос огня и пламени. Лик Меникуччи скрыт не в его плоти, а в звучании, в его слове. Каждый портрет, каждая его книга – произведение поэзии. Голос Меникуччи – самое пленительное и неуловимое в художнике. Как сказал поэт, «голос – это внутренний слепок души». В самом деле, у каждой души есть свой основной тон, а у голоса – интонация. Неуловимость интонации, невозможность её описать – составляет обаяние голоса. Смысл Художника – это голос Поэта, а не то, что он описывает и изображает. Все его полотна – одна фраза, рождённая единым непрерывным духом. Живопись Меникуччи – ключ к голосу всего творчества: в нём ряд критических статей по искусству, цикл стихов и книг, рождённых внутренним голосом молчаливого сердца. Но какое богатство оттенков, какой диапазон в этом голосе... С каждой новой работой голос становится боле гибким и мощным. Голос – это индикатор волнения, внутренней потребности выразить несказуемое.

Когда в Италии (г. Монтекатини Терме) мне впервые показали «Портрет художницы Марии Черновой» (Рис.1), я сразу полюбила её автора, ещё не зная, кто он. Картина художника поразила радостной свободой восприятия мира, искренностью и простотой. Она напоминала песню любви, которая ошеломляет восторженностью бытия. Подобное может рождаться только в чистой и щедрой душе. Композиция была названа незамысловато, словно мастер нашёл точное имя времени, о котором хотел поведать. В её выражении лица и взгляде есть что-то одинокое, неустроенное. Но жалости Мария не вызывает. И сострадания не ждёт. Нежный, чистый, типично евразийский облик, с выложенными на лбу светлыми волосами, будто освещён изнутри. Эта женщина несёт в себе свет. В ней живёт трезвая и суровая вера в добрый мир, живёт надежда на то, что все образуется, устроится к лучшему. Вся картина согрета сердечным теплом художника, который спрессовал время в комок. «Мария» Меникуччи очень походит на икону – и по лаконизму, и по выразительности, и по особой пронзительной, щемящей человечности. Живое ощущение красоты и гармонии, пленительность просветленного, собранного облика женщины-девочки запоминаются и впечатляют. Автор полотна всеми возможными изобразительными средствами добивается того, чтобы его персонаж воспринимался в реальной исторической среде. Смотришь на образ и понимаешь: итак, мы в Италии, в 10-е годы XXI века. Точный, правдивый, пронзительный документ эпохи предоставил нам художник. Меникуччи, всегда узнаваемый, совершенно самостоятельно развил свою неподражаемую творческую манеру, свой *художественный метод*, индивидуальные живописные ходы, не боясь быть непонятым. О Даниэле Меникуччи можно сказать с уверенностью: он должен был родиться в эпоху Возрождения. Талантливый человек талантлив во всём. Он не только умеет «складывать слова», ему подвластно многое: его неординарность заключается в «крепких корнях» и способности впитывать новые впечатления: шум дождя, запах травы, необыкновенно красивый закат. Его мысли – это не что иное, как вопросы. И неважно, правда это или вымысел. Он абсолютно переиначивает привычную действительность, создавая *свою* реальность. И во всём этом есть тайна. Ему дано знать то, что действительно приносит радость. Бытует мнение, что аналитический склад ума мешает тому каналу, который необходим художнику, чтобы создавать свои произведения. В Меникуччи гармонично сочетаются поэзия и аналитика. Интуиция и сознание идут рука об руку.

Очевиден диалог веры и разума. Но разум Меникуччи, скорее, вдохновенный, глубокий, мудрый, который не разум уже, но ум. Своим выбором он обозначил *настоящее* через общее возвращение к фигуративности живописи и интерес к обнаженной натуре (в её классическом понимании), которые в своё время исповедовали великие предшественники – Модильяни, Матисс и Пикассо. Натюрморты в творчестве Меникуччи носят, скорее, случайный характер, как, впрочем, и жанр пейзажа. Женщины Модильяни – тема особая, целая область искусствоведения, некая тайна великого художника, которую разгадать до конца никому не дано. Сдержанно, но удивительно верно, передаёт художник душевное состояние своих моделей, как правило, исполненных благородного достоинства и духовной красоты. Все они наделены индивидуальностью, причём это достигнуто чрезвычайно скупыми, но точными художественными средствами: лёгким наклоном головы модели, изменением положения рук, линии носа, очертания рта – чувственного, ироничного или угрюмого. И миндалевидные глаза. В них – глубинность души, некая мера равнодушия, накал отчаяния, по каплям собранная гордость. В глазах – почти всегда – ожидание любви, тоска и усталость.

Обнажённые у Меникуччи, как правило, вытягиваются на ложе, обживая вдоль горизонта формат. Данный подход обычно тяготеет к монументальности, имперсональности и выглядят, словно фрагменты фресок, написанных не с конкретных моделей, а будто бы синтезированные из многих обнаженных натурщиц. Для Меникуччи они не столько излучают чувственность и эротику, сколько некий идеал женственности, в целом. Так, в картине «Даная» (Рис. 2) чувствуется определённое влияние В.Серова, создавшего образ Иды Рубинштейн – пленительной женщины Серебряного века, легенды русского балета, однажды покорившей воображение художника. Во всех этих портретах есть та наивная простота, которая выдает доброе воображение её создателя, когда жизнь воспринимается не как испытание, а как благо. И это чувствуется во всём. Художник убеждён, что нужно стараться делать нечто большее, чем банальное совершенство – создаёт загадочные по духу произведения, персонажи которых внутренне драматичны, внешне спокойны, романтичны и не лишены конкретных бытовых черт. Галерею женских портретов можно отнести к формуле – «бегство от действительности к первоначальным, незамутнённым пластам жизни». Подобно А. Руссо во Франции, Н. Пирсонишвили в Грузии, Ф. Мухе в Германии, Р. Вива в Италии, Даниэлю Меникуччи присущи своеобразная детскость в интерпретации натуры. Его искусство отличается простотой, ясностью и формальной непосредственностью изобразительно-выразительного языка, с помощью которого он выражает особое, не обременённое профессиональными условностями видение мира. Как известно, «наивное искусство» считается высшей ступенью развития. С этих позиций творчество Меникуччи сравнимо с архаичным искусством древних народов (до египетской или до древнегреческой цивилизаций) – с первобытным искусством.

Непосредственность мировосприятия как бы застыли в его искусстве, а выразительные формы художественного языка наполнились сакрально-магической значимостью, напоминая культовую символику, имеющую достаточно стабильное поле иррациональных смыслов. Всё его творчество говорит о том, сто перед нами сложившийся, необычный мастер. Он умеет разгадывать вещи, как Достоевский души. Меникуччи не просто хороший *портретист*, он проницательный психолог и аналитик, можно сказать, провидец: в целой череде написанных им портретов

буквально рассказана судьба тех, кого он писал. Что ни образ – портрет-исследование. Покоряет значительность личности, яркая индивидуальность художника, острота мысли. Гармония форм, внутреннее движение, контрасты цветовых масс составляют образные миры Меникуччи. В серии женских портретов он выработал свой живописный канон и наиболее полно развил его в жанре «ню». Обнаженные составляют большую часть его живописной коллекции. В них – и чистота, и грация, и пьянящая сексуальность. Порой, они преисполнены драматической чувственности. Звонкие, яркие, насыщенные краски сами по себе уже несут заряд эротичности. Интерес к обнаженной натуре исходит из природной приверженности к красоте телесной, иначе Меникуччи не был бы самим собой, а именно – настоящим итальянцем. При этом ему удаётся находить гармонию между душой и плотью, и потому прекрасное тело, изысканная форма, изящный силуэт фигуры, как бы вмещающие в себя души его героев и героинь, – суть самого автора. Они облагорожены и возвышены художником над повседневной жизненной суетой, словно бы он хотел каждого из них превратить в память, неподвластной времени. Модели свои он словно просвечивает. Они очень разные, эти портреты, но их объединяет не манера, не внешние приемы письма, а *мироощущение* художника.

Правомерен вопрос: находится ли Даниэле Меникуччи под чьим-то влиянием? Влияние времени, учителей, окружения – неизбежно. Сложно абстрагироваться от влияния тех, кто вдохновляет тебя из века в век, чьи работы ты видишь в галереях мира, чьи мысли разгадываешь, вникая в живописные образы минувших эпох. Учителя? В широком смысле, разумеется, ими были для Меникуччи и те, у кого учился, и те, кого учителями почитал. В большинстве своем – это дерзкие, талантливые новаторы, сотворившие искусство XX века. Здесь можно предположить и влияние Гогена, Сезанна, Модильяни, Штеренберга, Ларионова, Гончаровой, Экстер. Бесспорно одно: художник сделал из их непревзойдённого опыта свои собственные выводы. Более того, в нём всегда жива память о мастерах Возрождения – Леонардо, Боттичелли, Тициане; всё его существо проникнуто любовью к родной Пизе. Разумеется, ни о какой параллели и речи быть не может, но всё же отсвет итальянской живописи раннего Возрождения и фресок Джотто можно увидеть в трогательных женских портретах Меникуччи.

Не будет преувеличением сказать, что в кругу современных художников Италии Даниэле Меникуччи – самый образованный (за плечами – Сорбонская школа), он и сегодня щедро делится знаниями со своими друзьями-тоscanцами, чьи великолепные портреты составили ядро его портретной галереи, и кого мы знаем в лицо именно благодаря живописным образам, созданным мастером.

В основном живописный мир художника представляет собой «*портретопись*», что позволяет сделать вывод: Меникуччи интересуется феноменом человеческой личности, особенно своего современника, склад человеческой души, смены её настроений, судьбы. В некоторых работах можно наблюдать неизбывное чувство юмора, которое присуще некоторым портретам. В этом отношении ирония выступает оборотной стороной драматизма и даже трагизма персонажей художника.

Надо заметить, Д. Меникуччи не считает себя художником, но при этом в его мастерской, в кругу близких и друзей живут десятки полотен. Меникуччи пишет только хорошо знакомых, дорогих или симпатичных ему людей. Исполненные им портреты конкретны, они точно фиксируют черты характера изображаемых персонажей, иногда даже обостряя их. Иной раз, словно подсмеиваясь, подчеркивает

портретное сходство, оставляя крупную надпись с именем модели прямо на полотне. Портретируемые почти всегда помещены в вертикальный формат холста или картона. Они как бы устремлены вверх, поскольку их стихия – не эпическое неторопливое действо, а активное обозначение себя в пространстве и в потоке времени.

Своим творчеством художник подтверждает привязанность к вдохновению сиюминутного момента, что может служить мотивацией работы над образом. И он не боится экспериментировать. Всё это обретает в работах мастера живую гибкую экспрессию, порой замедленную и выверенную, порой неистовую и темпераментную. Скрыться бегством в одинаковость – безопасно. Отважиться на спор, чтобы сказать то же самое, но в другом ключе – в этом вся дерзость новатора.

Так, оставаясь крупным специалистом искусства российского авангарда 10-30-х гг. XX столетия, Д. Меникуччи вникает в философию художественного пространства нового тысячелетия. Продолжая диалог культур, начатый эпохой Возрождения, художник предлагает новую интонационную культуру в решении живописных событий современности.

Гришкина В.В.

Завьяловская ДШИ с.Завьялово, Удмуртская Республика

НАЦИОНАЛЬНОЕ МИРОУСТРОЙСТВО В ДЕТСКОМ РИСУНКЕ

Ключевые слова: детское творчество, национальное искусство, национальное влияние.

Keywords: children's creativity, national art, national influence.

Моя работа имеет целью решить вопрос – влияют ли черты национального характера и самое главное черты этнической психологии в наше время на детское творчество, на особенности изображенного и характер изображения. Рассуждая на эту тему, конечно, нужно учитывать и условия, в которых этническая психология и национальный характер формируются, не забывая также и о детской психологии. И самое главное – создается ли картина национального мироустройства в рисунках современных детей.

Преподавателю и учащимся данная работа нужна и необходима как путь к познанию и осознанию самого себя и своей земли в контексте времени и пространства.

Можем ли мы и наши дети жить без традиций? Можем ли создавать что-то новое вне традиций? Этот вопрос актуален не только для профессиональных художников, но и для современных детей. Художественное освоение действительности искусством осуществляется через призму уже сложившихся традиций. И благодаря творческому использованию, традиция органично включается в художественную ткань произведения уже в обновленном, преобразованном виде. Трансформация обеспечивает жизненность.

Эти вопросы и ответы возникают у меня, как преподавателя, когда перед моими глазами разворачивается творческий процесс большого количества удмуртских ребят. И как результат – калейдоскоп ярких картин мира.

Удивляет глубина изображения мира в рисунках удмуртских сельских и деревенских детей, там, где еще говорят на родном языке, одевают национальные

костюмы по праздникам, где еще дом украшен самоткаными половиками и коврами... Возможно в их работах – опыт искусства жить целого народа? Традиционная народная культура обеспечивает ребенка такими опорами в разнообразных формах, последовательно и постепенно создавая мировоззренческий фундамент для формирующейся личности.

Как выглядит «национальная модель» мира в детских рисунках? Существует ли она не только в творчестве удмуртских художников, но и в детских рисунках? На мой взгляд, существует. Очень часто национальное ограничивают национальными реалиями быта, забывая, что национальное в глубине создаваемого образа. Чаще, что очень важно, юные художники не абсолютизируют традицию, поэтому в их работах крайне редко увидишь стремление к неадекватному воплощению национального, которое выражается в этнографичности, бытоописательстве и т.д. «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но смотрит на него глазами своей национальной стихии, глазами своего народа, так, что соотечественникам кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (Н.В.Гоголь). Деревенский ребенок впускает в себя традиции с детства и затем их помнит, необязательно понимая, национальное пропитывается и закрепляется в самой глубине его существа. Это становится основой формирования его символического мышления, понимания себя и мира.

С овладения изобразительным языком, начинается самостоятельное создание модели мира, выражение своего понимания мироустройства. Любая человеческая культура обязательно несет в себе модель мира, созданную данной этнокультурной общностью людей. Эта модель воплощена в мифах, отражена в системе религиозных верований, воспроизводится в обрядах и ритуалах, закреплена в языке, материализована в планировке человеческих поселений и организации внутреннего пространства жилищ. Каждое новое поколение получает в наследство определенную модель мироздания, которая служит опорой для построения индивидуальной картины мира каждого отдельного человека и одновременно объединяет этих людей как культурную общность. Таковую модель мира ребенок, с одной стороны получает от взрослых, активно усваивает из культурно-предметной и природной среды, с другой стороны, активно строит сам. Мир детей сосуществует с миром взрослых в одном и том же физическом пространстве. Но они выстраивают свой собственный детский мир. И в этом мире существуют национальные черты, темы, мотивы...

И возможно, чтобы быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно, необходимо только быть искренним, любить то, что изображаешь, и иметь свободу, то чего лишены подчас взрослые, но что чаще имеют дети, занимающиеся творчеством.

Учащихся, создающих ту или иную композицию, сложно назвать реалистами. Правда каждого из них глубже чем реальный мир внешних вещей. Сама сущность их реалистического образа заключена не в буквальном восприятии предмета, но в его интерпретации. Многозначное иносказательное выражение скрытого смысла произведения (иносказание вообще свойственно всякому произведению удмуртского народа) посредством создания образов-символов, присуща многим национальным художникам. Через каждый предмет – символ как своего рода обобщение многовекового развития можно глубже познавать все вокруг. Для юных художников подчас этот смысл заключается в отражении неких мистических, таинственных сил,

что реально правят миром. Возможно, есть и отблески тотемизма, преломившиеся и трансформировавшиеся в наше время, в нашем сознании. Что-то раз возникнув, не проходит бесследно. Например, роль кошки в работах детей очень высока, где она – символ семейного благополучия, его хранительница, а иногда и сам ребенок ассоциирует себя с кошкой или другим животным...

Дом – самый главный символ в детском мироустройстве. Не как архитектурное сооружение, а как точка в пространстве, где совершается акт творения, обладающая высшей ценностью. «Россию, Удмуртию свою через дом, очаг любить научить каждого ребенка» (С.Виноградов). Чтобы увидеть и понять, что означает для каждого ребенка дом, эта тема очень часто появляется на наших занятиях. Для юных творцов наличие символа в реалистическом образе, естественно (это проявляется неосознанно, особенно у младшего возраста), что влияет на выбор сюжетов и на характер их изображения.

Дом для ребенка значит больше, чем просто место, где живешь... Дом – место отчета бесконечного пространства, центр жизни. Это малый мир, с которого начинается жизнь и познание ее любым человеком, который все мировоззрение человека концентрирует в себе. Это и кров, убежище, защита от внешних напастей. Это и символ жизни семьи, теплого домашнего очага – грустно, когда дом пуст, когда тебя никто не ждет. Дом воплощает идею интимного, личностного пространства, обиталища человеческого «Я». Вернуться домой – это вернуться к себе. Дом для человека – совокупность вложенных друг в друга разновеликих пространств – от размеров собственного тела до пределов родины, Земли и даже Космоса. Поэтому изображение идеи дома имеет пульсирующие границы, то расширяющиеся, то сужающиеся. Образ дома и самого себя в нем очень популярный сюжет у детей, им просто необходимо иметь свой дом и свое место в нем – это как быть существующим. Удивительно по-разному они распределяют свои размеры в доме. Далее понятие дома расширяется до двора – символа материального благополучия хозяина, «стабильности, функциональной надежности». Затем простираются пространство деревни, села, которое тоже локализовано, если не внешними, то мысленными границами. Микромир двора, деревни часто венчается деревом как начало мира.

Каждый отрезок пространства, переход от одного статуса в другой представляет собой новое, что нужно освоить реально или символически. Это и пространство дома, пространство деревни, родные пейзажи, хотя чаще всего для детей важно изобразить пространство «вордискем шаер» - «родины, места, где родился» как часть «дунне» - «мира». Отсюда и особое отношение к изображению ворот, дверей, окон, ограды, реки, горы, леса (как разделяющей стене).

Крайние точки того пространства, что учащиеся изображают, естественны как сама природа – рождение и смерть. Не случаен интерес к угасающему или воскресающему дню, времени, когда многие действия удмуртами табуировались. Их интересуют переходные состояния природы, времени суток. Любимое для изображений время года – осень с опадающей листвой, конец зимы или начало весны, когда все просыпается, время суток – ранее рассветное утро, закатный вечер или ночь.

Если внимательно рассмотреть изображение людей в работах детей, в ряде работ мы увидим такое решение - лицо удмурта, будучи внешне неподвижным, скрывает чрезвычайно напряженный эмоциональный мир.

Скрытая динамика наблюдается не только в национальных танцах, но и в любых действенных проявлениях. Соккрытие сущности за внешними застывшими порой движениями – знаками, провоцируют зрителя на поверхностное понимание. Сколько чувств переполняют дорогие лица, хотя внешне они застыли. Для удмуртов способ сохранения личного – в интенсивной внутренней жизни, которая скрыта от чужих глаз. Состояние «смерти подобное» во внешнем проявлении говорит об оживлении во внутреннем мире. Отсюда скромность, скрытность, совестливость, застенчивость, робость удмуртского характера. Уверенность, когда находишься в своем защищенном мире, и в то же время – кротость, ставшая чертой, выработанной в течение жизни целого народа.

Тем не менее, также как известные удмуртские художники (С.Виноградов «Удмуртская изба», «Пельмени», «Табани»), дети-удмурты раскрывают мир удмуртской семьи. Возникает чувство подсмотренного, но в то же время, что подсматривание провоцируется, ибо удмурт приглашает и гостеприимно принимает лишь тех, кто с добрыми намерениями пришел.

Естественно, что каждый ребенок мечтает об идеальном устройстве того мира, в котором живет. Для художника обширные картины мира «свернуты» до «образной формулы». Народные мастера воплотили эту формулу в предмете, выразив информацию как спетую песню, прочитанный стих. Художники, выросшие на твердой почве удмуртского народа, лаконичными средствами отражают широкую ленту значимой, емкой, насыщенной, многообразной информации. Конструируя в своем воображении идеальное жизнеустройство, крестьянин удмуртский «по-своему мечтал не только о гармонии с природной и социальной средой..., но и всемерном сохранении этого весьма уязвимого оптимизма». Воспроизводя этот образ идеального мироустройства, художники как бы сохраняют его, оставляя и утверждая его на картине. Причем это мир не каких-либо несбыточных мечт, а довольствование малым, но самым дорогим и главным – гимн щедрой природе, обильному урожаю и т.д. Это мы видим и в детских работах.

В идеальных проявлениях жизнь под добрым солнцем и под покровом теплых ночей, омываемая благодатными дождями, жизнь в лоне дружной семьи, среди любимых и дорогих предметов. Это простое настолько вечно. Красивая живопись на некрасивые мотивы или поиск вневременной чистоты образов идеального мира.

Персонажи детей строят свой «современный» мир своими руками и чаще всего в своем доме. По подобию космоса именно в организацию дома, как сосредоточию жизни человека, вносится порядок и высокий смысл. Здесь делаются первые познания о добре и зле, о красивом и безобразном.

Детские рисунки раскрывают мир семейного счастья. Мы при входе дотронемся до печки, и только после этого обратимся к семейству. Интуитивное и отшлифованное веками понимание меры и красоты чувствуется во всем, на что бросаешь здесь взгляд. Уют домашнего очага притягивает гостей.

Гармония в отношениях с самим собой, с миром вокруг - именно это способствует созданию совершенного мира. Каждый рисунок порой начинаешь воспринимать как пожелания, наставления, настолько они убедительны своими ценностями. Миру отдается приоритет во всем. Мир в семье, мир в деревне, мир среди молодых и старых.

Часто, как и удмуртских художников, где главной героиней является преемственность, нет индивида, есть связь семейная, родовая, у деревенских детей

удмурты изображены спокойными и уверенными людьми. За ними ведь стоит прочное, наработанное веками, незыблیمое. Передача опыта, мудрости и счастья от старших к младшим, покровительство старших – обязательный компонент оптимального мироустройства. Дети в своих рисунках чувствуют себя участниками великой эстафеты народа. Отсюда – такая внутренняя значимость, выраженная во внешней монументальности изображаемых фигур.

В их поведении – независимость, потому как мир крепко един, целен, прочен. Поэтому самое простое действие изображено сосредоточенным, несуетным – любое занятие интуитивно приближает человека к миру космоса. Каждый изображенный знает свою дорогу.

Создавая образ идеально организованного мира, дети не мыслят его без идеальной семьи. Отец – глава семейства, добытчик, мать – хранительница домашнего очага. Все в семье делается сообща. В этом «идеальном» детском мире – едином организме есть немногословная диалогичность. Человек не одинок, дом не одинок, не одинок половик, по которому прошла мама. Равновесие, ясность, организованность в изображении «идеального» мира.

Когда с детьми разговариваешь на тему «Идеальный мир для тебя», они чаще говорят и изображают мир вокруг себя, это говорит о любви к своей малой родине, семье, к краю, о том, что мысли о своей роли и месте в этом мире у них появляются не так уж и редко. Они гордятся своей землей, уже реже, к сожалению, знают свои традиции, очень часто в семьях нарушена связь поколений, они скромны, от того что не ищут идеального мира в другой стороне. Они иногда мечтают и рисуют дальние страны и путешествия, но всегда возвращаются к темам родного края, любимой семьи и друзей, единственного дома, где ты всегда – свой. Любимые пейзажи появляются на пленэре и в мастерской. Очень часто дети рисуют себя на фоне того места, что считают своим, родным, определяют границы своего мира и определяют свое место на этой земле. Пейзажи скромны, но теплы и уютны. Человек и природа в них «дышат» одним воздухом. Мир, который создают дети в своих работах, любит их, оберегает, окутывает, он их растит, дает им силы, они преданы ему, как и он – им.

«Мой дом – мое село»

Восходит солнце, небо розовеет.

По улицам рядом бегут дома.

Как хочется вдохнуть прозрачный, свежий воздух

И оттого на миг сойти с ума.

На улицах безмолвно, сонно, зыбко.

Как хочется еще рассветной тишины.

И с каждым вздохом так становится свободно.

Молчи, не нарушай безмолвия зимы.

Пусть говорит теперь сама природа,

Пусть создает свою святую тишь.

А ты молчи, не говори ни слова,

Ты лишь ее теперь услышь.

Куда летит по небу эта птица?

Не знаю, думаю, домой.

Хочу ли к ней? Нет. Я здесь, я дома.

И на душе моей покой.

Кудрина Валерия (14 лет)

Ребенок все что рисует, мыслит в определенном пространстве, где существует верх и низ, «земля» и «небо». Герои моих юных удмуртских художников крепко стоят на ногах, на твердой почве взрастившей их как в физическом, так и духовном плане. Если они что-то делают, то настолько основательно - «лачмыт» каждое дело, несуетно, неторопливо, сосредоточено, философично. Уважение к труду в работах детей чувствуется больше чем к праздному времяпровождению, ведь только хорошо сделанное дело даст еду, тепло, сбережет от «ненужных» занятий.

Для детей идеальный мир – мир, неразрывный с природой, с густыми лесами, лугами, полями. Преклонение перед непосредственной красотой земли, неба, пространства, бережное отношение к лесу, реке, полю, как к силе жизни, которая в них воплощена. Удмуртский край и люди, его населявшие, всегда были чем-то единым. Природа начинает принимать антропогенные черты не только у удмуртских художников, но и у детей. Фигуры девушек похожи на березы, земля – дышит как сотни живых существ, костюмы женщин расцветают как цветы на лугу. С помощью пейзажа утверждается значимость жизни, благополучное течение, красота реального мира. Пейзажи скромные, укромно селятся жители в этих пейзажах, словно растворяясь.

Если нет человека в пейзаже, то часто появляются атрибуты жизни – изгородь, стог и т.д. Согласованность маленького человека с миром природы свойственна и работам удмуртских художников, и детским работам.

Немногословность удмуртского народа, но богатство внутреннего мира, способствовало многоголосному пению, сказам. Сами произведения удмуртских художников, имея синтетический характер, объединяют в себе эстетические качества музыки, поэзии, что нередко можно увидеть и в детских работах.

Изображать вещи в натюрмортах ребята больше любят простые, «вечные», рукотворные, живые своей прожитой жизнью, демонстрирующие своего хозяина, крепкого, основательного.

Цвет, ритм, формообразование тоже демонстрируют национальное. Сама природа диктует в цветах скромность и сдержанность (в изображениях природы). Декоративность, желание работать в локальном пятне, ковровость, цветовые пятна подобно народной вышивке, уплощение пространства, фризное построение композиций – часто встречается в рисунках сельских детей, чаще неосознанно, но не это ли приближение к архаичности.

Оранжевый цвет – один из доминирующих. Любовь к рыжему цвету выражается – к героям с рыжими волосами, к осенним пейзажам с золотистой листвой, к ярко оранжевым подсолнухам... Не чувствуется ли в этом богоизбранность?

Особенно интересно юным художникам создавать персонажи удмуртской мифологии и сказок, по этим произведениям можно судить о народе – его душе, характере, истории. Древние мифы – это сотворенная народом картина мира и отражение гармоничного сосуществования человека и природы. Наши дети уже не живут в замкнутом мире, где дольше всего сохраняется древняя уникальная культура, где персонажи удмуртского фольклора не просто сказочные, но и почти реальные герои. Но ребята читают, слушают, и самое главное, интересуются культурой удмуртов, не хотят быть теми, кто лишен основы, корней, национальности.

Но все эти черты, о которых говорилось выше, возможно, и не уникальны, мне кажется, они национальны в единстве. Не сумма элементов, а их интеграция. Тогда

они выразительнее звучат и приобретают дух удмуртского народа. Чаше дети участвуют в создании этого духа неосознанно, но где-то из глубины возникают образы, цвета, манера присущая многим удмуртским художникам, ведь нас вырастила одна земля. Это поиск утраченных богатств, скрытых в душе, в генетической памяти. Мир, что создают дети в своих работах, рассуждая о том что изображают, ставит их в одну цепочку преемственности, участия в уникальном процесса творения национального в искусстве... Здесь так много еще вопросов, на которые хочется получить ответ, но мне хочется верить, что из этих детей вырастет новое поколение удмуртских художников, которые несмотря на космополитичность мира сохраняют в своих работах тепло и красоту родной земли, на основе традиционной культуры будут создавать «новое» удмуртское искусство. Цель – ориентация на будущее, чтобы национальная культура оставалась динамичной и меняющейся во времени.

Загуменова (Хисамутдинова) Л.Н.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск.

СЮЖЕТЫ ЖИВОПИСИ СТАРШИХ ПРЕРАФАЭЛИТОВ КАК СПОСОБ БОРЬБЫ С АКАДЕМИЗМОМ В АНГЛИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ XIX В.

Ключевые слова: английская живопись, прерафаэлиты, новаторство.

Keywords: English painting, Pre-Raphaelites, innovation of artists

Значение творчества прерафаэлитов оценивается иногда как чистое новаторство в технике живописи. Их обвиняют в утонченном аристократизме, ретроспективизме и созерцательности. Однако, несмотря на кажущуюся обращенность в прошлое, прерафаэлиты содействовали утверждению будущего стиля модерн в изобразительном искусстве, их считают предшественниками символистов. Немаловажную роль деятельность прерафаэлитов сыграла в становлении дизайна. Влияние прерафаэлитизма проникает в мебель, декоративное искусство, архитектуру, убранство интерьера, дизайн книг, иллюстрации. Уильям Моррис считается одной из наиболее влиятельных фигур в истории декоративного искусства XIX в. Он основал движение «Arts and Crafts Movement» («Искусства и ремёсла»), главной идеей которого было возвращение к ручному мастерству как к идеалу прикладного искусства, а также возведение в ранг полноправных искусств книгопечатания и гравюры.

Одним из принципов работы художников был отказ от академизма. Само название движения «прерафаэлиты» (англ. Pre-Raphaelites) должно было обозначать духовное родство с флорентийскими художниками эпохи раннего Возрождения: Перуджино, Фра Анжелико, Джованни Беллини. Они считали, что необходимо писать с натуры, поэтому выбирали в качестве моделей друзей или родственников. Так прерафаэлиты изменили отношения художника и модели. Они стали равноправными партнерами. Россетти мог рисовать королеву с продавщицы, богиню с дочери конюха. Проститутка Фанни Корнфорт позировала ему для картины «Леди Лилит». Получается, что в своем творчестве художники соединяли Жизнь и Искусство, быт и Бытие, представленное в вечных мифологических и литературных сюжетах. Изучив

эстетический манифест художников, можно понять, каким образом принцип следования Природе, озвученный критиком Дж.Рескиным, оказывается применимым в работе художников середины XIX века – века викторианской Англии, почему он оказался жизнеспособным настолько, что предвосхитил появление новых направлений в мировой живописи.

Необходимо объяснить творчество прерафаэлитов в контексте эпохи, в которую они творили. Это вторая половина XIX в., когда не только для молодых английских художников, но и для живописцев Европы в целом академическое искусство начало казаться застывшим, усредненным, слишком замкнутым на себя. То есть прерафаэлиты начинали свою деятельность в ситуации конфронтации с официальным искусством. До появления Братства развитие британского искусства определялось главным образом деятельностью Королевской Академии, основанной в начале правления короля Георга III, и личностью первого президента Академии Джошуа Рейнолдса. Несмотря на появление таких художников, как Тернер и Констебл, манера, культивируемая Академией, по-прежнему тяготела к наследию старых мастеров и основывалась на использовании коричневой краски. Членов Братства с самого начала раздражало влияние на современное искусство таких художников, как сэр Джошуа Рейнольдс, Дэвид Уилки и Бенджамин Хейдон. Сэра Джошуа (президента Академии художеств) они даже прозвали «сэр Слошуа» (от англ. slosh – «шлёпать по грязи») за неряшливую технику живописи и стиль, как они считали, полностью заимствованный из академического маньеризма. Положение усугублялось тем, что в то время художники часто использовали битум, а он делает изображение мутноватым и тёмным. Но главное отличие живописи прерафаэлитов от академической школы состояло в том, что обращались они к сюжетам, которые не были свойственны академикам: библейские сцены, средневековая поэзия (баллады, Чосер), Шекспир, народные баллады, творчество современных им поэтов (например, Джон Китс) и пр.

Англия середины XIX в. представляла собой классическую страну капитализма. Противоречия двух основных классов капиталистического общества сказались здесь раньше, чем в какой-либо другой стране. Уже в 1830-е годы в Англии развернулось чартистское движение – первое массовое, политически оформленное, пролетарское революционное движение. В 1840-е годы социальные противоречия в стране еще более обострились. Новый подъем чартизма в 1846 г., экономический кризис 1847 г., влияние революций на континенте, а затем поражение чартистов в апреле 1848 г., подавление революционного движения в Европе – все эти обстоятельства оказывали огромное влияние на общественное мнение.

Можно сказать, что зарождение Братства оказалось реакцией, направленной против официального буржуазного искусства. Слово «братство» также было выбрано не случайно, ибо одной из основных целей прерафаэлиты ставили исправление нравов современного общества. История Братства начинается в 1848 г., когда на выставке Королевской Академии художеств познакомились студенты Академии Холман Хант и Данте Габриэль Россетти. Он же знакомит Россетти с Джоном Эвереттом Миллесом, юным гением, поступившим в Академию в возрасте 11-и лет. Они не просто стали друзьями, но обнаружили, что разделяют взгляды на современное искусство, оба считали, что современная английская живопись зашла в тупик и умирает, и наилучшим способом возродить её будет возвращение к

искренности и простоте раннего итальянского искусства до Рафаэля, которого прерафаэлиты считали основателем академизма.

Так зарождается идея создания секретного общества, названного Братством прерафаэлитов – общества, находящегося в оппозиции по отношению к официальным художественным течениям. В группу с самого начала были приглашены также Джеймс Коллинсон, скульптор и поэт Томас Вулнер, молодой девятнадцатилетний художник и впоследствии критик Фредерик Стивенс и младший брат Россетти Уильям Майкл. На картине Россетти «Юность Девы Марии» впервые появляются три условные буквы P.R.B. (англ. Pre-Raphaelite Brotherhood), этими же инициалами были отмечены «Изабелла» Миллеса и «Риенци» (англ. Rienzi) Ханта. Члены Братства также создали свой собственный журнал, под названием «Росток», он просуществовал лишь с января по апрель 1850 г. Его редактором стал Уильям Майкл Россетти (брат Данте Габриэля Россетти).

Английский критик Джон Рёскин привёл в порядок идеи прерафаэлитов относительно искусства, оформив их в логичную систему. Среди его статей наиболее известны «Художественный вымысел: прекрасное и безобразное» (англ. Fiction: Fair and Foul), «Английское искусство» (The Art of England), «Современные художники» (Modern Painters). Он же автор статьи «Прерафаэлитизм» (англ. Pre-Raphaelitism), вышедшей в 1851 г. В качестве идеала Рёскин выдвигал средневековое искусство и побуждал художников «писать картины с чистым сердцем, ни на что, не ориентируясь, ничего не выбирая и ничем не пренебрегая». Прерафаэлитская техника писания картин предполагала проработку каждой детали. Рёскин также провозглашал «принцип верности Природе». Таким образом, искусство должно было способствовать возрождению духовности в человеке, нравственной чистоты и религиозности. То есть главным для художников Братства стало изображение акта божественного творения мира, снов и тайны Творчества.

В своем желании писать исполненные истины, глубоко значительные сюжеты, воспринимая христианство как духовное начало, прерафаэлиты обратились за вдохновением к Библии, к сюжетам из жизни Иисуса Христа и Девы Марии. В 1848 г. Россетти впервые выставил полотно «Отрочество богоматери» («Юность Марии»). К этому сюжету обратится он и позднее («Благословенная отроковица», 1875-1878). Момент Благовещения мы встречаем на картинах Эдварда Коли Берн-Джонса, Россетти, Уотерхауса. Наиболее известна картина Россетти «Слуга Господня». Работа не понравилась публике – художника обвинили в подражании старым итальянским мастерам. Но художники именно к этому и стремились. Они рисуют мифологические сцены как бытовые, обращая внимание даже на мельчайшие детали в обстановке, окружающей героев. История Иисуса Христа показана в работах Миллеса. Он, одновременно с Россетти, показал на выставке в Королевской академии картину «Христос в доме Своих родителей». Фигуру плотника и всю обстановку комнаты Миллес писал в настоящей плотницкой мастерской, а голову плотника – со своего отца. Полотно также вызвало яростную критику: публике не понравилось, что художник изобразил Святое семейство как простых людей. Среди наиболее важных картин раннего периода отметим «Светоч мира» и «Неверный пастух» Ханта. Вторая работа является аллегорической, созданной специально с целью нравственного воспитания. Отметим несколько сюжетов, которые оказываются связанными с текстом Библии опосредованно. Эти картины Ханта имеют глубокий религиозный подтекст, хотя на первый взгляд изображают бытовые сцены: «Наши английские

берега» («Заблудшие овцы»), «Козел отпущения». К полотнам с библейским сюжетом относятся картины Россетти «Мария Магдалина», «Звезда Вифлеема», «Утро воскресения» Э.К.Берн-Джонса, «Родители находят юного Иисуса в храме» У.Х.Ханта. Особый ряд составляют изображения христианских святых: Дж.Э.Миллес «Канун святой Агнессы», «Святая Сесилия», «Святая Эулалия» Дж.У.Уотерхауса.

Постепенно художники отходят от первоначального замысла переосмыслять только библейские истории. В их творчестве появляется тема античности. Данте Габриэль Россетти облачает в древние одежды своих муз – Элизабет Сиддал, Джейн Берден, Фанни Конфорт. Они – воплощение любви и женственности, поэтому он пишет их в образе Венеры (1864–1868), Астарты, Пандоры (1878), Прозерпины, царицы подземного мира (1874) и легендарной красавицы Елены Троянской (1863). Обращается к сюжетике античных мифов и Э.К.Берн-Джонс: «Зеркало Венеры», «Филида и Демофон» по «Героикам Овидия», он создает цикл работ по мифу о Персее, но особенно привлекает его внимание история Пигмалиона и Галатеи. Берн-Джонс переосмысляет миф о творце и творении. Образ Пигмалиона, изваявшего статую, в которую вдохнула жизнь сама богиня любви Афродита, вписывается в программные устремления английских художников. Они не отделяют земную жизнь от творчества, поэтизируют жизнь. Античность прерафаэлитов отличается от понимания античности в стенах академии. Братство привлекает, прежде всего, идеология «душевной жизни», тонких переживаний. Они выбирают истории, которые играют роль неких архетипов в сознании (точнее, бессознательном) современного им человека.

Прерафаэлиты открыли мир образов средневековой английской и европейской литературы, ставшей для них постоянным источником вдохновения. В этом они сближаются с художниками-романтиками. Слово «братство» передавало идею закрытого, тайного сообщества, подобного средневековым монашеским орденам. Увлечение Средневековьем заставило прерафаэлитов изменить отношение и к декоративно-прикладному искусству, противопоставив бездушным изделиям промышленного производства высокое качество вещей, сделанных вручную.

Давно забытые средневековые легенды и баллады с благородным поклонением прекрасной даме, самоотверженным мужеством рыцарей и мудростью волшебников нашли отражение на полотнах молодых художников. Здесь особняком стоит легенда о короле Артуре, его жене Гиневре и рыцаре Ланселоте. Вымысел оказывается созвучен ситуации, которая сложилась между Россетти и Джейн Берден, в замужестве Моррис. Сначала Джейн была моделью для королевы Гвиневры у Россетти, потом она позировала Вильяму Моррису для картины «Прекрасная Изольда». Через несколько лет легенда воплотилась в реальности. Как и Гиневра, забывшая мужа ради рыцаря Ланселота, так и сама Джейн оказалась не в силах устоять перед страстью Россетти. Можно сказать, что своим полотном Моррис как бы предвосхитил события своей личной жизни. Моррис и Россетти много раз рисовали эту женщину, находя в ней черты романтической средневековой красоты, которой оба так восхищались.

Роман Томаса Мелори тоже вдохновил художников. На его сюжеты создал серию рисунков Россетти. Мотив роковой любви и измены звучит в сюжете Тристана и Изольды, к которому обращается Уотерхаус. Отклик старого английского эпоса звучит в картинах Россетти «Моя леди Гринсливс» и Миллеса «Грезы былого». Отдельно необходимо отметить легенду о святом Георгии и принцессе Сабре. Эту историю пишут Россетти и Берн-Джонс. Тема рыцарства заявлена в картине Берн-

Джонса «Благословение рыцаря», где отправившийся в поход воин получает благословение от внезапно ожившего изображения распятия в придорожной часовне. В средневековом эпосе художников привлекают сюжеты, так или иначе перекликающиеся с их личными, жизненными ситуациями, а во вторую очередь сюжеты, связанные с мотивом чуда.

Дантевская сюжетика связана с творчеством Данте Габриэля Россетти. Попробуем объяснить необычайный интерес английского художника к жизни и творчеству великого поэта Эпохи Возрождения. Для прерафаэлитов было характерным то, что их жизнь в процессе творчества незаметно сама становилась искусством, художники словно искали тайные знаки в обыденной реальности, потайные дверцы, которые бы вели в иные миры – миры поэзии, литературы, мифа. Такой дверцей для Россетти стало его собственное имя. Россетти с детства был приобщен к шедеврам итальянской литературы, к «Божественной комедии» Данте, и этими впечатлениями отмечено все его творчество. В семье отца царил культ Данте, именно в его честь и было дано имя сыну. Россетти перевел на английский язык «Новую жизнь» Данте, иллюстрировал эту поэму и неоднократно обращался к ней в своем творчестве – главной его темой была бессмертная любовь. В 1850 г. Россетти встречает свою музу – Элизабет Сиддал, в 1860 г. она становится его женой. В этот период Россетти создает волнующую галерею женских образов, пламенно-страстных и мечтательно-грустных. В них неизменно ощущается присутствие Элизабет. Женщина умерла через два года после их свадьбы. Свою жизненную трагедию он помещал в рамки истории Данте.

Полотна прерафаэлитов могут служить прекрасными иллюстрациями к пьесам великого драматурга Уильяма Шекспира. В первую очередь речь идет о комедии «Мера за меру», героиня которой Марианна привлекла внимание сразу нескольких художников. Так были созданы картины Миллеса «Марианна» и полотна Россетти и Уотерхауса с одноименным названием. Объяснить пристальный интерес к этому персонажу достаточно легко. В эпоху правления королевы Виктории сама мысль о чувственной жизни тела считалась преступной. У прерафаэлитов идея о слабой и кроткой женщине трансформировалась в идею о женщине-жертве, причём часто в контексте нереализованного сексуального желания и чувственности. Художники выбирают такие эпизоды из пьесы, где полнее раскрываются раздумья героев, они попали в затруднительное и в чем-то трагическое положение, их жизнь и судьба оказываются в зависимости от чужой воли. Привлекают художников такие герои шекспировских пьес как Дездемона, леди Макбет, Ромео и Джульетта, Миранда, но больше всего внимания они уделяют образу Офелии из трагедии «Гамлет».

Теннисон с поэмой «Леди из Шелота» тоже повлиял на художественный строй сюжетики прерафаэлитов. К этому сюжету обращался Хант, а позднее – Уотерхаус. Сюжет одной из первых работ Берн-Джонса, акварели «Сидония фон Борк» (1860) взят из книги немецкого писателя первой половины XIX в. Вильгельма Мейнхольтда, очень популярной в кругу прерафаэлитов. Книга повествовала о жестокой колдунье, чья необычайная красота делала мужчин несчастными. Сюжет знаменитой поэмы Джона Китса, вдохновлявшей художников, был заимствован из «Декамерона» Боккаччо. В 1849 г. Джон Эверетт Миллес написал картину «Лоренцо и Изабелла». Самая знаменитая из картин на тему этого произведения «Изабелла и горшок базилика» Холмана Ханта.

Итак, для прерафаэлитов свойственен интерес к сюжетам, заимствованным из поэзии и мифологии. Они безошибочно передают драматизм момента, демонстрируют блестящее владение композицией и живописной техникой. Тематику их живописи можно объяснить несколькими причинами. По своей сути прерафаэлиты были романтиками. Тяготение к романтической живописи как реакция на сложившееся к середине XIX в. в Англии традиционное видение изобразительного искусства. Члены королевской академии художеств, чьи неглубокие, слащавые, с надуманными сюжетами работы пользовались большой популярностью у невзыскательной викторианской публики были противопоставлены свежей, искренней, простой живописи прерафаэлитов.

Романтизм как мировоззрение предполагает наличие некоего идеального мира, куда стремится человек, желающий отринуть пустоту и бессмысленность существования в обществе. Таким идеальным миром, точнее мирами, стал для прерафаэлитов мир литературы – от античных мифов до поэзии современных им романтиков в литературе. Это мир гармонии, место, где душа обретает успокоение, ибо прикасается к чистоте незамутненного мифа. Художникам было легко оперировать сюжетами, они все были людьми высокообразованными, и сами отдавали должное литературному труду.

Прерафаэлиты отказались от академических принципов работы и считали главной своей установкой живопись с натуры. Художники полагали, что нельзя изображать посторонних людей, поэтому всегда выбирали в качестве моделей друзей или родственников. Таким образом, они вовлекали их в особые отношения с вымышленной действительностью. Человек оказывался участником сюжета искусства. В этом можно отметить наступление приближающейся эпохи модерна, которая сливала воедино жизнь и искусство, поэтизируя сам быт.

Точно так же, как романтики стремятся выразить драматические состояния природы или души человека, так и прерафаэлиты часто ставят своих героев в ситуацию сильного душевного напряжения. Однако то, что в основе картины лежит не бытовой сюжет, заставляет зрителя ощутить спокойствие и безмятежность столетий, отделяющих изображенную историю от современных дней. Таким образом, палитра сюжетов живописи старших прерафаэлитов есть способ выразить свое мироощущение, воплотить внутренний мир каждого художника с помощью общеизвестных сюжетов и стремление передать свое понимание красоты мира и человеческой души.

Литература:

1. История мировой живописи. Викторианская живопись и прерафаэлиты. Т. 19. – М.: Белый город, 2008.
2. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски. - М.: АСТ; Астрель, 2003.
3. Швингхурст Э. Прерафаэлиты. – М.: Лабиринт, 1998.

СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ГОРОДА МОЖГИ УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Ключевые слова: национально-фольклорный колорит, самобытные формы искусства, национальные особенности и традиции, провинциальный характер искусства.

Key words: national and folk color, original art forms, national peculiarities and traditions, provincial spirit of art.

Изобразительное искусство современной Удмуртии представляет собой одну из ярких страниц художественной культуры России. С начала XX в. в Удмуртии активно развивались различные направления изобразительного искусства. Но в большинстве исследований они рассматриваются на примере больших городских центров: Глазова, Воткинска, Сарапула, Ижевска. Практически нет информации об их состоянии в районах республики и малых городах. Можга появилась как рабочий поселок в середине 30-ых годов XIX в., что было связано с организацией здесь стекольного производства. Этим было занято все его взрослое население. Неимоверно тяжелая технология выпуска продукции в горячих цехах, предельно низкий уровень бытовых условий и оплаты труда рабочих, не могли тогда способствовать формированию в городе каких бы – то ни было направлений изобразительной деятельности. Предполагать существование в те годы на этой территории изобразительного искусства, в частности станковой живописи, возможно лишь на уровне работ отдельных художников-самоучек. Появление профессионалов оказалось возможным только ближе к середине ушедшего XX-го столетия.

В последние годы о Можге было выпущено большое количество разнообразной печатной продукции. Материал этих изданий дает возможность представить состояние различных направлений жизнедеятельности города – промышленности, здравоохранения, образования, спорта и других. Однако, деятельность работников искусства, на наш взгляд, освещена недостаточно. Сбор материала о художниках ведется нами уже много лет. Он частично использовался в ряде публикаций: например, в книге А.Г. Вичужанина [1], в реферате Н.А. Главатских [3]. В 2011 г. был выпущен альбом с репродукциями с работ местных художников со вступительной статьей автора [4] на основе газетных публикаций разных лет и книги В.О. Гартиг [2]. Предлагаемое исследование впервые знакомит читателей с изобразительным искусством города Можги, художниками, работавшими в прошлом столетии, с теми, кто сегодня продолжает нести высокую миссию творчества, направленную на развитие художественной культуры родного города.

Изучая хронологию изобразительного искусства Можги, мы разделили её на три этапа. К первому этапу – становлению – мы отнесли довоенные годы вплоть до конца 1950-х г. Его принято связывать с именем преподавателя Можгинского педагогического училища Е.Г. Мангилева (1898-1979), проработавшего здесь почти двадцать лет, с 1939 по 1957 гг. А.Г. Вичужанин пишет, что Е.Г. Мангилев окончил художественный институт, стал первым профессиональным художником в нашем городе. Иного мнения придерживается выпускник училища тех лет, ныне профессор

Института искусств и дизайна УдГУ, народный художник Удмуртии С.Н. Виноградов: «Ефим Георгиевич рассказывал нам, что в первые годы Советской власти он какое-то время учился во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские), но вскоре был призван в Красную Армию, поэтому учёбу не завершил. Кроме преподавательской работы, он много времени уделял оформлению города к праздничным мероприятиям». Учитывая высказывания очевидцев, следует признать, что авторитетный педагог сыграл важную роль в художественно-эстетическом воспитании молодёжи.

Первые выставки состоялись в Можге в 1956, 1958 гг., в здании районного Дома культуры. В них приняли участие С.Я. Яковлев, М.Н. Афанасьев и И.И. Смоленцев. Каждый из них представил около пятнадцати работ, выполненных карандашом, акварелью и маслом. Испытывая моральную поддержку со стороны зрителей и городской администрации, молодые и талантливые художники чувствовали себя первопроходцами.

Среди первых самодеятельных художников следует назвать Б.И. Гусакова и Е.Н. Королева, которых объединяет жизненная биография и тематика работ. Оба прошли по многотрудным дорогам Великой Отечественной войны, участвовали в кровопролитных сражениях, в мирное время много раз представляли свои работы на городских и республиканских художественных выставках.

Середину 1960-х годов мы считаем периодом формирования изобразительного искусства Можги. Заметная активизация художественной жизни города связана с образованием в 1959 г. в Удмуртском государственном педагогическом институте художественно-графического факультета. В 1964-1966 гг. в Можгу прибыли первые его выпускники В.И. Григорьев и Г.П. Емельянов, Е.Н. Емельянова и начали работать преподавателями в педагогическом училище. Чуть позже приезжает еще один воспитанник ВУЗа А.К. Леонтьев, по инициативе которого в 1971 г. была создана Можгинская детская художественная школа. Впоследствии названные художники стали ее преподавателями. Наиболее квалифицированные в вопросах профессиональной подготовки, они способствовали посредством активизации выставочной деятельности созданию творческого коллектива художников и народных умельцев города и района.

В Можге начиналось восхождение в большое искусство многих известных художников Удмуртии. С.Н. Виноградов родился в 1936 г. в деревне Шайтангурт Алнашского района, закончил Можгинское педагогическое училище, а позже – художественное училище в Казани и Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова. Член Союза художников России (СХР), народный художник Удмуртии, профессор, заведующий кафедрой живописи Института искусств и дизайна УдГУ – талантливый самобытный художник, автор картин, посвященных жизни и быту удмуртского народа, национальным традициям. Он является автором множества научных публикаций, участником российских и международных художественных выставок и симпозиумов.

А.Т. Русских, родившийся в 1937 г. в Увинском районе, после окончания Можгинского педагогического училища и художественно-графического факультета УГПИ, в 1980-е гг. возглавлял творческую организацию художников Удмуртской Республики. Народный художник Удмуртии и заслуженный художник Российской Федерации, участник множества региональных, всероссийских и международных

выставок – автор проникновенных пейзажей, воспевающих величие природы родникового края.

Несколько лет в городе творили выпускники УдГУ В.И. Михайлов и В.Н. Прокопьев. В.Н. Прокопьев – талантливый живописец и дизайнер, предпочитал жанры пейзажа и портрета, занимался экспериментами в области цветоведения, преподавал в Детских художественных школах Ижевска, несколько лет был директором выставочного зала Республиканского художественного фонда, а в последние годы исполнял должность доцента кафедры дизайна ИжГТУ. Работы демонстрировались в Можге, в Ижевске, в городах Поволжья. В.И. Михайлов несколько лет преподавал в Детской художественной школе города Можги, сейчас заслуженный деятель искусств УР, многие годы является доцентом кафедры живописи Института искусств и дизайна УдГУ. Он один из известных художников Удмуртии, талантливый самобытный национальный автор, успешно работающий в различных жанрах живописи и графики, участник выставок разного уровня, в том числе в странах финно-угорского мира.

С Можгой связан жизненный путь многих профессиональных художников Удмуртии, членов СХР: талантливого графика В.Н. Олюшина, А.Ю. Чернышева – сторонника нетрадиционных направлений искусства, живописца Ю.Н. Осипова, выпускника Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское), доцента кафедры живописи УдГУ. Е.И. Ковычева (Наймушина) окончила факультет теории и истории искусств Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, кандидат искусствоведения, член СХР, работала в Удмуртском республиканском музее изобразительных искусств, художественном музее университета, сейчас доцент кафедры истории культуры и искусств УдГУ.

Период с середины 90-х гг. XX в. по настоящее время мы определили как этап современного состояния изобразительного искусства Можги. Среди можгинцев-художников автор статьи В.П. Кашин. В 1975 г. по распределению университета он прибыл в педагогическое училище, связав с этим учебным заведением всю дальнейшую жизнь. В выставочную деятельность города вошел с самых первых лет. В 1994 году по направлению Союза художников Удмуртии выезжал на стажировку в «Дом творчества Академическая дача имени И.Е. Репина» в Тверскую область, где состоялись встречи с прославленными художниками страны. В 1995 г. первый из можгинцев был принят в Союз художников России. Для композиций последних десятилетий характерно стремление к сюжетности, осмысление истории и современности. Философские размышления о жизни, навеянные воспоминаниями детства, нашли отражение в серии работ, посвященных теме малой родины, имеющих национально-фольклорный оттенок.

Стоит отметить деятельность педагогов, работающих в Можгинской художественной школе. Л.Е. Куклина преподает с 1979 г., с 2000 г. возглавляет коллектив образовательного учреждения, за сравнительно небольшой промежуток времени ей удалось перестроить учебно-воспитательный процесс, поднять его на совершенно иной качественный уровень. Сегодня в художественной школе царит атмосфера творчества, работает дружный, слаженный коллектив специалистов, любящих свою работу, в чем немалая заслуга руководителя. Л.Н. Костромина стала преподавателем художественной школы после студенческой скамьи (1976), с первых лет работы завоевала авторитет. В 2002 г. ей была доверена должность заместителя

директора по учебно-воспитательной работе. Немало усилий приложено ею, чтобы «беспомощных» в вопросах изобразительной грамоты детей вооружить умениями, помочь стать участниками и призерами престижных выставок детских рисунков, благодаря чему школа получила известность в республике. В последнее десятилетие после окончания УдГУ в школу вернулись ее талантливые выпускники, которые в преподавательской и творческой работе стараются брать пример со своих опытных коллег. Это А.А. Усманова, Р.Р. Загуменнова, Н.Н. Троянова и др. А.А. Усманова занимается росписью по дереву, уверенно работает акварелью. Н.Н. Троянова предпочитает различные графические материалы, со студенческих лет она успешно занимается трудоемкой техникой гобелена, другими видами декоративно-прикладного искусства. Р.Р. Загумёнова уверенно чувствует себя в масляной живописи. Хороший творческий потенциал доказывается умением убедительно выразить личное видение красоты природы.

С середины 1990-х гг. в Можге жили еще два сформировавшихся приезжих художника: В.А. Тилькиев и З.Ш. Авалишвили. За короткий промежуток времени им удалось ярко продемонстрировать творческую индивидуальность. В.А. Тилькиев родился в 1940 г. в городе Симферополь. В 1944 – 1954 гг. семья была депортирована в Кемеровскую область. Жить будущему художнику довелось в трудных условиях, в лесу, в землянках. После возвращения на родину он окончил Ташкентское художественное училище имени П.П. Бенькова. На его персональной выставке можгинцы увидели серию пейзажей с изображением гор и моря. Уверенная, цветоносная живопись создает величественный, монументальный образ горного края. Можгинский период жизни оказался для него достаточно плодотворным. Здесь, в результате системной работы на пленэре, значительно обогатилась творческая палитра художника. Выполненные в последние годы небольшие этюды с видами окраин города характеризуются обилием цвета и воздуха, материальной осязаемостью при кажущейся лёгкости исполнения.

З.Ш. Авалишвили родился в 1956 г. в городе Зугдиди, республики Грузия, учился на факультете керамики Академии художеств города Тбилиси. Этот своеобразный и оригинальный художник никогда не пользовался натурой, все свои работы, в том числе и пейзажи, выполнял на основе зрительных впечатлений. Обладая буйной фантазией, художник в технике масляной живописи и гуаши на небольших листах черного картона создавал особый мир красочно-эффектных цветовых видений по мотивам мифов и легенд своего народа. За годы жизни в Можге в его крохотной мастерской скопилось большое количество пейзажей, портретов и натюрмортов. Не теряя надежду на приобретение условий для обжига глины, профессионал все эти годы тщательно готовил эскизы для своих будущих керамических работ. В настоящее время мастер вернулся в родной город.

На основе анализа художественной жизни маленького провинциального города, можно сделать следующие выводы. К сожалению, в республике и ближайших регионах нет специальных высших художественных учебных заведений. УдГУ ориентируется в большей степени на подготовку учителей изобразительного искусства и дизайнеров. Тем не менее, выпускники этого вуза на протяжении более чем полувека, играли важную роль в создании системы эстетического воспитания в городе. Кроме преподавательской работы все они серьезно развивались как художники, благодаря чему в городе сложился коллектив единомышленников, в чем

велико влияние представителей старшего поколения, имена которых ценители искусства до сих пор произносят с чувством симпатии и уважения.

Обидно, что большинство выросших в Можге и соседних сельских районах профессиональных художников переехали в столицу республики Ижевск. В удмуртском отделении СХР мало жителей провинции, из 90 человек двое проживают в Воткинске, двое в Уве, один в Глазове, один в Селтах, один в Можге. При такой неравномерности творческого потенциала, конечно, в состоянии изобразительного искусства столицы республики и окраин наблюдаются существенные различия. Налицо отставание качественного уровня работ провинциальных художников, не равное отношение горожан столицы и маленького города к специалистам по изобразительной деятельности, несмотря на значимость ее в жизни каждого из них и количество времени, затрачиваемое на создание произведений искусства.

Изобразительное искусство Можги молодо, оно прошло совсем небольшой отрезок пути. Неоспоримым фактом является существенный вклад художников, живущих с чувством ответственности за развитие культуры жителей города. Несмотря на провинциальность города, многие годы в Можге существует творческое объединение художников. Его участники регулярно проводят совместные и персональные выставки в учебных заведениях, учреждениях города, в соседних районных центрах. Демонстрации работ сопровождаются выступлениями перед местным населением, учащейся молодежью, любителями искусства. Хорошей традицией стала организация отчетов художников-юбиляров. Только в последнем году прошло шесть выставочных мероприятий. Уверен, в ближайшие годы организация творческой деятельности обретет системный характер, позволит открыть и привлечь новые таланты, которые будут вписаны в историю изобразительного искусства города и республики.

Литература

1. Вичужанин А.Г. Можга – городок над Сюгинкой рекой. – Ижевск, «Удмуртия», 2001.
2. Гартиг В.О. Искусство Советской Удмуртии. – Киев: Реклама», 1987.
3. Главатских Н.А. Можга художественная. Реферат, 2009.
4. Кашин В.П. Изобразительное искусство Можги: Можга, 2010

Ковычева Е.И.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

РОЛЬ «ТРАДИЦИОНАЛИЗМА» В РЕШЕНИИ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Ключевые слова: изобразительное искусство, современное искусство, традиция, традиционализм, модернизм, постмодернизм.

Keywords: the fine arts, the modern art, a traditionalism, a modernism, a postmodernism.

На примере изобразительного искусства Удмуртии хорошо заметны негативные тенденции искусства нашего времени. Обесценилось творчество членов местного Союза художников. Как иначе воспринять выставочный зал, где зрителей встречает темнота, ящик для пожертвований, много раз выставившиеся полотна, некоторые из которых не очень отличаются от картин любителей, выставленных тут же, для продажи. Целый год на собственные средства возили по селам Удмуртии свою

выставку пейзажа члены вновь созданного творческого объединения «Белмихайбат» (В.Белых, В.Михайлов, Р.Батыршин). Акция стала ответом на исключение двух из них, заслуженных национальных художников, из Союза. Почему стимулом к активизации творчества и выставочной деятельности стал репрессивный факт, а не внутренние потребности художников-реалистов? И что сегодня может способствовать подъему станкового изобразительного искусства?

Фестивали этнофутуризма, сделавшие Удмуртию полем реализации инновационной программы современного национального искусства, десять лет назад бывшие сенсацией и ярким явлением во всем финно-угорском мире, переместились из столицы Удмуртии в деревню и потеряли массовость. Что это, результат «отсеивания» случайных адептов ради большей концептуальности метода, или все-таки нежелательный спад?

Близость базирующейся в Перми галереи М.Гельмана, готовность наших художников идти на сотрудничество с известным продюсером позволили зрителям Ижевска познакомиться с выставкой современного искусства Казахстана, внушающей уважение профессиональным составом участников. Но кого винить (музейщиков, устроителей, зрителей) в том, что через неделю экспозицию отодвинули в темный угол, ради выставки автоматизированных манекенов. Большинство организаторов коммерческих выставок рассчитывают на быстрый успех через шоковое воздействие. А безвкусные образцы массовой культуры приносят больше прибыли, чем изыски художников, претендующих на внимание элитарного зрителя.

Сенсационность инициатив представителей актуального искусства Удмуртии, дурно пахнет, в буквальном смысле слова. Выставляться в туалете после С.Орлова, подзабытое имя которого освежил интернет, готовы и другие художники, имеющие членскую книжку профессионального объединения. Жаль, что в провинции тяга к популярности (или ее материальным эквивалентам) уничтожает авторскую позицию, также как и дистанцию между непримиримыми течениями в искусстве. «Актуальщики» привлекают авторитетных художников-профессионалов, а те, даже не покидая рамок станковой живописи, доказывают лояльность новаторским инициативам, участвуя во всех выставках, маскируясь то под этнофутуристов, то под представителей актуального искусства. Открытым остается вопрос: выставка в туалете – это путь к своему зрителю, или всего лишь желание «засветиться»? А может быть, это вызов официальной организации, чьи выставочные площади, мало соответствующие современным запросам, находятся в угрозе отъема. Возможность прояснить проблемы дает сегодняшняя конференция, и близкое автору видение перспектив современного искусства некоторыми учеными, представленное в данной статье.

Необходима конкретизация понятия «традиционализм». Оно еще не закрепилося в словаре искусствоведов (поэтому взято в кавычки). Добавим, что современным в данной статье названо малоисследованное искусство последнего десятилетия, а не только модернизм и постмодернизм. Впервые «традиционалистами» исследователь русского искусства XX в. Е.Ю.Деготь назвала художников, самые известные из которых (К.С.Петров-Водкин, В.А.Фаворский, Р.Р.Фальк, В.Н.Чекрыгин) в 1920-е гг. «видели себя не столько выразителями новой эпохи, сколько продолжателями традиций станкового искусства, несущего в себе гуманистические ценности индивидуального» [2: 102]. Эти установки делали их творчество альтернативой, как авангарда, так и соцреализма. Представители последних направлений стремились к

авторскому коллективизму, психологическому воздействию на сознание зрителя (тоже коллективного) через производственные технологии и пропагандистскую деятельность средств массовой информации, сотрудничество с государством, монополизировавшим права на культурную деятельность. Автор пользуется аналогией «традиционализма» с либеральным консерватизмом, чем сужает его значение, объясняя приверженность прошлому буржуазным происхождением художников. Лидером «традиционализма» справедливо назван тогдашний ректор ВХУТЕМАСа В.А.Фаворский. Его демократические убеждения и творческая программа, включающая влияние на молодежь не только художественными идеями, моральными убеждениями, но и всей своей цельной личностью, конечно же, не исчерпывается программой либерального консерватизма. Через прямых учеников и духовных воспитанников мастера, представителей неофициального искусства 1960-х гг., можно провести вектор к сегодняшнему дню, чтобы убедиться в том, что «традиционализм» не исчез и имеет серьезное будущее.

Разберемся в отличиях «традиционализма» от модернизма и постмодернизма. В.С.Манин попытался доказать, что, начиная с «реди-мейдов» М.Дюшана, произведение искусства вступило в эру своей подмены артефактом. Артефакт, как бытовой, массовый, индустриального происхождения предмет, предназначенный для ежедневного использования (в случае с М.Дюшаном – писсуар), также как изображение, лишённое эстетического одухотворения, за которым сейчас закрепилось название «симулякр» – это антипод традиционному изобразительному искусству во всей глубине замысла и поэтического претворения действительности. Традицию автор представляет в виде гена, управляющего структурой искусства, как «устойчивого, соразмеренного с человеком духовного феномена, имеющего художественные свойства» [4: 35]. Автор ссылается на архетипичность человеческого мышления, которая сохраняет устойчивые формы искусства. Кроме того, в его представлении, традиция – это выработанная тысячелетним развитием мало изменяемая художественно-пластическая культура, профессиональный язык, который делает уникальным как вид изобразительное искусство и продлевает его во времени. У В.С.Манина понятие «традиционализм» приобретает способность к расширенному толкованию и предстает в качестве искусства, имеющего опору в наследии мировой и национальной культуры, своеобразного «неоклассицизма» наших дней.

Чтобы понять, какое место в современном искусстве занимает «традиционализм» и как направить по его пути молодежь, что, несомненно, нас педагогов волнует, обобщим критические высказывания ученых (искусствоведов, культурологов, философов) в адрес модернизма и постмодернизма, познакомим с их попытками показать перспективы развития искусства последнего десятилетия.

Постмодернизм – достаточно изученное явление в искусстве. Приставка «пост» означает вторичность по отношению к модернизму, а не существенное их противостояние. Объединяет оба направления понятие «современность» – «модерн», то есть их общая цель – соответствовать непростому XX в. Он отмечен драматичностью событий, разладом между людьми разных религий, наций и мировоззрений, бешеной скоростью технического прогресса, неумолимо разрушающего связи человека с природой, трагическими сдвигами в сознании в сторону материального и бездуховного. Сходства в этих направлениях больше, чем различий, несмотря на общую стратегию тотального обновления. Эта установка реализуется в отрицании искусства прошедших периодов, не только неоклассицизма

(постклассицизма), но и собственных, быстро сменяющих друг друга художественных концепций. Авангард в лице абстракционизма и футуризма отменяет как устаревшие стили импрессионизм и кубизм. Сюрреализм и дадаизм борются со всеми ними, а потом сменяются концептуализмом и акционизмом (к последним, в основном, и относится общее название «постмодернизм»). И вот уже замечено, что с начала XXI в. нарастают тенденции, реформирующие оба эти направления, что доказывает наличие неудовлетворенности среди художников, и термин «постпостмодернизм» начинает входить в науку, обозначая, пока лишь в качестве прогноза, каким будет искусство будущего.

Один из первых теоретиков постмодернизма Ж.-Ф.Лиотар утверждал, что вхождение человечества в постиндустриальную эпоху, а культуры в стадию постмодерна произошло в конце 1950-х гг. Он подтвердил, что постмодернизм – это модернизм в стадии обновления, антитезой им обоим является искусство Нового времени. Один из основателей философского и литературного постмодернизма У.Эко заявлял, что модернизм в отрицании и разрушении художественного образа дошел до предела, а поскольку старое нельзя уничтожить, его надо иронически переосмыслить. Коренное различие двух направлений – в отношении к наследию прошлого: полное отрицание в модернизме и ироничное цитирование в постмодернизме. Тогда что такое ирония: грань отрицания и чувства превосходства, или результат растерянности?

Еще одна важная общая черта обоих стилей – отказ от эстетической созерцательности в пользу погружения автора в процесс творчества. Уход художника в свой внутренний мир часто декларировался как проявление духовности. Модернисты отрицали значение материального базиса, идеи прогресса, эволюции к лучшему, так как она служила обоснованием тоталитаризма. Но это также означало и уход от зрителя, от мира, всего человечества. Позиция непонятого толпой гения порождала субъективизм, интуитивизм, веру в бессознательное, как импульс творческого прозрения. Произошел отказ от веры, подмена Бога собственным «Я». А от исследования демонического недалеко до разрешения ранее морально недопустимого.

Качественное отличие постмодернизма в плюрализме, в признании множественности. Все уже когда-то было, изобрести новое невозможно, но можно им воспользоваться. Чтобы отделить прошлое от настоящего постмодернисты используют методику ироничного цитирования, разрушающего каноны и традиции. Распад целостной картины мира и культуры на множество разнородных слоев, явлений, образов, ощущение, что они не могут быть структурно соединены в общность, вызвало принцип намеренного хаоса. Характеристикой бытия становится динамика «потока жизни». Поэтому и произведение искусства превращается в «текст жизни» (Р.Барт), который становится не эстетическим продуктом, а знаковой деятельностью, процессом. Постмодернизм заменяет художественный образ «симулякром», как «деконструированным знаком» (Ж.Деррида), авторскую позицию – «авторской маской». Он обнаруживает пристрастие к коллажной, принципиально незавершенной композиции, использование открытых по значению цитат-кодов, доказывающих равноправие культурных языков. С массовой культурой постмодернизм сращивает принцип отношения к тексту как к игре, удовольствию, раскрепощению. Н.Б. Маньковская перечисляет проявления отечественного постмодернизма: «близость к авангардистскому андерграунду предшествующего

периода, политизированность (соцарт), литературоцентризм, антинормативность (стеб), шоковая эстетика («чернуха», «порнуха»), мистификаторство (легитимация воображаемых дискурсов в искусстве и искусствоведении; фантазийные конструкты «пропущенных» в России художественно-эстетических течений – сюрреализма, экзистенциализма и т.д.), римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т.д.), новый эстетизм (московский концептуализм)» [5].

Достаточно жесткой является критика модернизма и постмодернизма А.Л.Яхниным, архитектором, участвовавшим в проектах современного искусства, но перешедшим на позиции православной эстетики. Книга «Антиискусство: записки очевидца» [8] выставлена в интернете для обсуждения. Опираясь на мнение философов Серебряного века Н.А.Бердяева, И.А.Ильина и др. Яхнин доказывает, что начиная с «Авиньонских девиц» Пабло Пикассо в искусство XX в. вторгаются тенденции демонизма, ненависти к красоте, к самой плоти мира. Антиискусство предстает как вариант сектанства, оккультизма, опороченного сотрудничеством с большевиками в богоборческой и культуроборческой деятельности. Производственное искусство в лице фотографии осуждается за внедрение технического языка, противопоставленного природному и человеческому, служебную роль в идеологической пропаганде, а сегодня – в рекламе. Дизайн позиционируется как феномен на стыке массовой культуры и производства, стоящий на службе неконтролируемых страстей и желаний человека, как обезличенного потребителя. Деятельность О.Кулика, других представителей акционизма расценивается как духовный терроризм и проповедь зла, комфортно существующая в условиях арт-рынка и кураторства галерейного бизнеса.

Е.Ю.Деготь с современных философских позиций объясняет основные тенденции отечественного искусства XX в., занимая нейтральную позицию, за что предыдущий исследователь даже назвал ее «апологетом авангарда». Но и она не скрывает, что в этот период происходит «нескончаемое преследование искусством самого себя», приведшее к переходу в область не искусства, а межпрофессиональной проектной деятельности, граничащей с обычной жизнью: «Авангард – эта стратегия рискованного создания неискусства, которое тут же становится искусством, – или, что, то же самое, постоянная тематизация смерти искусства» [2: 8]. В.С.Манин напоминает, что Морис Дюшан, автор и теоретик дадаизма, как предвестника постмодернизма («да-да» – непереводаемый аналог чепухи, ерунды, бессмыслицы) в виде купленного в магазине писсуара, названного фонтаном, «нашел в себе мужество сказать, что он сотворил неискусство» [4: 96]. Понятие «артефакт», заменившее собой памятник искусства, не относится к искусству, также как образ и метафора не всегда принимают на себя обязательства иметь художественную природу. В.С.Манин придерживается классической эстетики, которая при всех сложностях определения искусства, как области тонких духовных материй, придает ему определенные константы. В искусстве должен быть автор, зритель, реальный мир, как объект изображения в единстве эстетического и духовного, и художественно-пластический язык, мало меняющийся с момента изобретения. Ученый приводит не потерявшее актуальности определение И.А.Ильина: «эстетическая материя» – это внешняя оболочка духовного содержания искусства, постигаемого через художественный образ и посредством медитации». Духовные начала – не только результат божественного промысла, дающийся художнику и зрителю посредством серьезной внутренней работы над действительностью. Целостное их понимание подразумевает

идеологические, религиозные, философские, этические факторы. Понимание идеального не ограничивается системой научных доказательств. Искусство как эстетический феномен воспринимается с помощью познания, чувств, интуиции, а также «генной области, в том числе посредством архетипов, прозрения, художественного дара, вкуса» [4: 15]. Для артефакта достаточно простое изображение или использование готовых предметов, для произведения искусства необходимо поэтическое претворение. В.С.Манин критикует теорию Хайдеггера о поэтическом мышлении, якобы изначально заложенном в нашем сознании, идею Дерриды о художественном смысле любого языка, откуда вытекает, что концепт или идея уже адекватны искусству, рассуждения М.Иттона, привлекающего внимание к внутренним свойствам предметов, способным вызвать богатые переживания. Самые яркие эмоции доставляет сама жизнь, при этом, она не становится искусством. Произошла явная подмена понятий, которая не столь безобидна, так как разрушает представление об искусстве, как учебнике жизни, мощной социальной силе, восстанавливающей целостность мира в сознании человека через усвоение ценностей.

Один из ведущих отечественных культурологов А.Я.Флиер пытается примирить нас с философским постмодернизмом, доказывающим необходимость выхода на новый уровень свободы личности, но «не путем отказа от культуры вообще, а посредством переосмысления многих ее установлений» [7: 247], в первую очередь, нормативных. Он признается, что постмодернисты озвучили проблему разрыва интересов личности с интересами коллектива, но не определили, как найти из нее выход. Мы разделяем позицию А.Я.Флиера, что культура должна изменить свою функцию социальной регуляции личности к формированию ее творческих способностей ради социальной самореализации. Творческая природа человека может способствовать становлению новой духовно-гуманистической парадигмы развития общества, изменению социальных отношений, которые сегодня в силу своего утилитарно-эгоистического характера не выходят на высокий уровень, что приводит к развитию множества общественных патологий. Жизнедеятельность человека должна представлять собой процесс непрерывного становления и самореализации в качестве носителя духовного начала. Духовность находит отражение в присущем человеку потенциале самостоятельно и творчески действовать в отношении мира и социальной среды на основе ценностей для достижения более высоких уровней развития. Вера в свободу и творчество как высшие начала в человеке, отрицание насилия, проповедь добра – эти идеи приобретают особую актуальность в связи с необходимостью гуманизации отношений в наше непростое время.

Самое опасное в современной культуре – дух разрушения, неверие в исконные человеческие ценности, закладывающие вектор развития человека, пустая игра или само-презентация, как подмена созидательной творческой деятельности. Увидев смерть огромного числа невинных людей от рук террористов в Вашингтоне 11 сентября 2001 года, (в России тоже произошли трагедии с захваченными больницами и школами, рушащимися в одну секунду домами) многие поняли, насколько губительны такие установки. Именно эта дата мыслится учеными точкой отсчета постпостсовременности. Воспитательная функция искусства проявляется в противопоставлении позитивного созидательного объединяющего начала (по общечеловеческим понятиям определяющегося как «добро») негативным разрушительным индивидуалистским тенденциям, ведущим к вражде, катастрофам, смерти (однозначное «зло»). Человек, озабоченный будущим детей, должен сделать

выбор в пользу добра, суметь противопоставить его негативным современным ценностям: личной выгоде, деньгам и власти, бездушной науке и технике.

Современные исследователи искусства В.Б.Кошаев, В.В.Служивцев, Д.Ф.Мадуров, К.А.Березовская и др. считают, что главная беда искусства XX в. – потеря общечеловеческих идей, которые служат самоусовершенствованию человека. Борьба с историческим наследием и реализмом была вызвана страхом соперничества. Для этого авангард стал придатком идеологии, а постмодернизм – рыночной экономики. Когда искусство растворилось в массовой культуре и бизнес-проектах, эфемерность многих некогда прославленных направлений искусства стала все более заметной. Большинство из них перешли в разряд утилитарно-промышленных видов. Расплывчатость очертаний искусства породила спекуляции. Потерянную связь с опытом человечества научились скрывать под внешними признаками классики. Эстетическое обеднение формы, замена нравственных идей, сложных мыслей и чувств голыми инстинктами и примитивными идеологемами маскируется рекламными кампаниями, благо поддержка государственных структур, политиков, богатых покровителей обеспечена. Подмену критериев искусства упростило то, что представления о достижениях начали задавать средства массовой информации, а художественная критика стала ответвлением государственной идеологии.

В.В.Служивцев приходит к выводу, что сегодня место художника занял дизайнер, а он не ставит задачи проникновения к сокровенному смыслу бытия. Большинство художников, даже использующих средства живописи, графики и скульптуры, превращают искусство в сферу демонстративного потребления, мало отличающуюся от моды, туризма, спорта. Автор вскрывает ложную сущность российских симулякров. Агрессивная монументальная скульптура заполняет городские пространства, концептуальные высказывания и акции, не имеющие эстетического смысла, становятся «демоническими перевертышами», «новой формой «иконоборчества» [6: 15]. Автор напоминает, что развитие концепции художественного образа было неотделимо от христианского миропонимания. На Западе в знаковом концепте образа божественное начало присутствовало как в человеческой жизни, так и в отчужденной от человека вышней реальности. В православной традиции, создававшей образ-икону, осуществлялось истинное общение человека с Нетварным миром. «Академисты», «передвижники», «соцреалисты» работали в европейской концепции. Только в искусстве рубежа XIX-XXвв. художественный образ начал мыслиться как сила, способная преобразовать «быт» в подлинную жизнь. Ученый считает, что святое не исчезло, оно лишь спряталось в процессах, лишивших искусство его уникальности и культурно-религиозного контекста. Есть надежда на возвращение искусству его духовной миссии, статуса «воспитателя душ».

О затруднении в изучении актуального искусства средствами классического искусствоведения пишет В.Б.Кошаев. Выражаясь языком индивидуальных ощущений и сиюминутных действий, оно не ищет «родовой цели жизни». «Искусствоведение же (добавим, и пытливый зритель – авт.) работает с произведениями, выражающими поиски духовного пути, и ему интересны не сама по себе гештальт-экзистенция, а индивидуальный опыт Художника, которому Общество делегирует право представлять его – Общества – интересы развития» [3: 21]. Игнорирование национального культурно-исторического наследия, замена духовной созидательной программы ее противоположностью ставит современное искусство на

обочину художественного процесса, и обратное движение возможно только при преодолении этой оценочной ошибки.

В.С.Манин призывает отделить прикладные функции искусства: познавательную, этическую, идеологическую, украшательскую от главной – эстетической, тесно связанной с преобразованием внутреннего мира зрителя через глубокое переживание. Образ искусства может состояться только тогда, когда все служебные назначения пройдут «художественную плавку». Развитие искусства идет по «закону отрицания с удержанием» – делает вывод исследователь. Удерживаться должен *«ген искусства» в виде традиции – художественного языка, влияющего на возможность коммуникации между автором и зрителем, и исторической памяти, сохраняющей духовную составляющую культуры*. Отказавшись от красоты, гармонии, гуманности, гипертрофируя авторскую индивидуальность ради славы, а новизну ради бессмысленного протеста, модернизм и постмодернизм «выпали» из художественно-образной системы искусства. Субъективный мир оказался беднее реальности, а близость абстрактного искусства оформительским задачам перевела его в сферу дизайна.

Ученый-энциклопедист, священник П.А.Флоренский (коллега и друг В.А.Фаворского) предупреждал об этой опасности художников-современников еще в начале 1920-х гг. на своих лекциях во ВХУТЕМАСе. Автор осуждал натурализм (иллюзионизм) за устранение авторского начала и неуважение художника к себе, а субъективизм за отрицание независимой от человека реальности. Он не считал искусством давление на зрителя эмоциональностью формы и цвета в плакате и в беспредметном изображении. Наконец, свою задачу преподаватель видел в воспитании отношения к искусству, как к духовной миссии. Уподобляя художника «чистому оку человечества, вззирающему на реальность», он мечтал уберечь его, как от сора, от ложных сиюминутных тенденций, настроить на ценности, раскрывающие культурные силы творческой личности. Его порыв остался невостребованным. Педагога-священника «отлучили» от молодежи.

Сегодня нужно присмотреться к его педагогической программе: учить молодежь ценить реальный мир и классическое искусство, хранить верность пластическому языку изобразительного искусства со всем богатством его средств выразительности. Нужно объяснять студентам, что нельзя делать из «Девочки с персиками» В.А.Серова юную террористку, подменив с помощью компьютера персики гранатами-лимонками. Это безнравственно и некультурно. Нельзя, сфотографировав природу и обработав снимок в декоративную картинку, переносить ее по клеткам обратно на лист бумаги, имитируя гуашью каждую точку. Это еще один пример симулякра, как механической копии, не волнующей души, не важно, что она выполнена в технике станковой живописи.

Культуролог А.В.Венкова пишет, что новая станица в визуальной культуре началась после катастрофы с американскими зданиями-близнецами. Тогда «ситуативная эстетика постмодернизма начала вытесняться этикой выбора художника между элементарным жизненным драйвом и социальной активностью, как необходимым условием творчества». Отсюда возрождение идеи авторства, интереса к выразительным средствам изобразительного искусства, как потерянного постмодернизмом способа репрезентации. Как считает автор, в художнике теперь снова видят «активного медиума с социальным лицом, способного к трансляции, как духовных, так и материальных реалий» [1]. Она называет несколько новых концепций

творчества. Это, во-первых – заострение идеи национальной принадлежности как первоначального архетипического истока, во-вторых – социальная критика как вариант политической деятельности. Это гендерная проблематика, как построение зон персональной идентификации, в рамках специфического языка искусства, наконец – новый гедонизм через техническое совершенство произведения искусства как вещи, что должно побудить художников вернуться к классическим основам мастерства. Если учесть прогноз А.Венковой, возможностей для «традиционализма» сегодня стало неизмеримо больше. Н.Б.Маньковская замечает, что интерактивному виртуальному искусству, без которого немыслима сегодня визуальная культура, будет противостоять «транссентиментализм» с его новой искренностью и новым гуманизмом, интересом к прошлому и открытостью к будущему, в чем тоже тоже видится вариант «традиционализма».

В современном искусстве Удмуртии названным критериям соответствует творчество В.И.Михайлова с его философской глубиной и верностью образам деревенского детства, способностью вызывать у зрителей ассоциации с мировыми архетипическими образами («Блудный сын», «Материнство», «Космос природы»). О жертвенном пути Художника, высшей расплате за моральную неразборчивость, греховность людей, не слышащих друг друга, говорит В.Л.Белых в картинах «Художник», «Река жизни – Крестonosцы», «Вавилонская башня – распни его, распни». Он решает эти полотна в темной «музейной» тональности, явно припоминая творчество П.Брейгеля и средневековых живописцев, исполненное экспрессии в передаче не столько физических, сколько душевных мук.

Прелесть тайны, заставляющей зрителей настойчиво стремиться к моменту душевного озарения, окутывает картины О.В.Чунаевой, написанные под обаянием живописи итальянского Возрождения. Впрочем, автору не чужда система средневековой миниатюры, простодушно наделяющей «горний» мир знакомыми черточками родных мест. Близок художнице язык народного лубка, смело расширяющего пространство композиции наслоением разных точек зрения, а смысловую информативность – надписями. Любим ею старинный парадный портрет за то, что с огромным вниманием к личности презентует людей с гордой осанкой, в изысканно-декоративных одеяниях, не затмевающих, а, наоборот – привлекающих внимание к возвышенным лицам. Друзья автора в костюмах и образах людей из тех, давних эпох становятся одухотворенно-прекрасными, отринувшими суету наших дней. Необычайно важно, когда каждый день унижают грубостью, нищетой, ложью, увидеть себя в ореоле вечности и красоты.

В картинах, посвященных кругу родных людей, сама мастер и члены ее семьи предстают в минуту задумчивости в окружении животных и птиц. Рыжий толстый кот в картине «Слово не воробей» возлежит в центре полотна на пестрых подушках на сиденье резного стула, как император на троне (вспоминается сам Петр I на другой картине автора). Этот «домашний царек», как олицетворение избалованности, просто не может охотиться на стайку воробьев, которые тоже не обращают на него никакого внимания, поскольку заняты важной миссией, несут шелковые белые ленточки, на которых зрители могут прочесть мудрое народное изречение. Оно напоминает, что слова, веселой стайкой спархивающие с наших уст, не просто звук пустой, а мысль, которая должна быть сверена с системой нравственных координат. Живопись О.В.Чунаевой добротная, в стилистике старых мастеров. Так передается очарование художницы обликом каждого предмета. Они тоже очень человечны в

простоте и монументальности, кажется, мудро прислушиваются к тихим раздумьям бабушки, в каждой морщинке которой сквозит доброта, и внушки, нежно улыбающейся своим мыслям. Такая живопись настраивает ценить минуты, проведенные вблизи любимых людей и любящих животных, позволяет осознать, как они тебе дороги.

Обратилась к станковому рисунку в форме лубка З.М.Лебедева, художник декоративно-прикладного искусства, в чьих текстильных изделиях всегда был жив народный юмор, верность природе и добрые идеи. Чьи акции, инсталляции, видео-показы («Фотопереписи» жителей села Буранова и Прислониhi, «Заветная песня», «Баба-Лиза, баба-Настя») имели острый социальный смысл, выражали боль автора за вымирающую, деградирующую деревню. В лубках З.М.Лебедевой звучит не постмодернистская ирония, как отстраненный издевательский смех, а смелая сатира на массовую культуру, которая «породнила» землячек автора, знаменитых «Бурановских бабушек», с фальшивыми кумирами и дельцами эстрады.

Таким образом, сегодня есть надежда на усиление роли искусства как вневременного феномена имеющего четкие координаты: соприродность, общественную миссию, верность традиции, как неисчезающему гену искусства, отвечающему за передачу духовного опыта. Функция педагога – научить молодежь ценить в искусстве именно эти качества, которые помогут будущим художникам выстроить траекторию личностного развития, соотношенную с культурно-историческими ориентирами человечества.

Литература:

1. Венкова А.В. Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы международного научного форума 12-16 апреля 2005. – СПб: Центр изучения культуры, 2005.
2. Деготь Екатерина. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002.
3. Кошаев В.Б. Инспирация понятий в морфологии искусства//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2011. - №4-1.
4. Манин В. Неискусство как искусство. – СПб: Аврора, 2006.
5. Маньковская Н.Б. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм. Сайт Института философии РАН. Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm>
6. Служивцев В.В. Проблема художественного образа в современном искусстве//Личность и художественный процесс. К 75-летию Г.С. Райшева: материалы научно-практической конференции. – Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2009.
7. Флиер А.Я. Некультурные функции культуры. – М.: МГУКИ, 2008.
8. Яхнин А.Л. Антиискусство: записки очевидца. Режим доступа: <http://антиискусство.рф/>

Кошаев В.Б.

МГУ им. М.В.Ломоносова, г. Москва

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ: СОЗИДАНИЕ – РАЗРУШЕНИЕ – ВОЗРОЖДЕНИЕ?

Ключевые слова: художественно-графическое образование, гносеология, проблема, общество, цель, рисование, черчение, кризис.

Keywords: art and graphics education, gnoseology, problem, society, objective, drawing, painting, crisis

1. Мировоззренческие основы художественно-графической деятельности.

В светском образовании (в СССР) характер целей познания определялся преимущественно *научной и художественной гносеологией*. Наука обеспечивалась философией позитивизма, неопозитивизма, интересом к мышлению, нашедшим воплощение в вариантах исторического и диалектического материализма, теории классовой борьбы и вытекающих отсюда установок на рабоче-крестьянское государство и военно-технологическое устройство промышленности, а вместе с тем политическими и социальными приоритетами, в том числе идейным управлением художественной деятельностью. *Художественная гносеология* времени определила тематические задачи искусства образом отечества и образом человека – строителя коммунизма – и соответствующими средствами изображения. Соединением художественного и инженерно-технического содержания образования в школе решалась проблема эстетической целостности воспитания. Основные идеи художественного педагогического образования нашли воплощение в программах педагогических курсов в 1937 г., которые в 1939 г. были преобразованы в Московский городской учительский художественный институт (МГУХИ) с двухгодичным сроком обучения. МГУХИ в 1941 г. на правах художественно-графического факультета вошел в Московский городской педагогический институт.

В годы войны худграф был единственным учебным заведением, который не был эвакуирован и готовил кадры с художественным образованием. В основе программы лежала система, построенная на принципах реалистического искусства. Методика обучения рисунку и живописи основывалась на методе Д.Н. Кордовского, ученика И.Е. Репина. Следует отметить, что московский худграф готовил не только учителей школ, но и преподавателей для высших и средних специальных учебных заведений. Целостность образования достигалась тремя направлениями, которые были представлены в структуре факультета кафедрами искусствоведения, рисунка и живописи, черчения. Квалификация выпускника именовалась как «преподаватель рисования и черчения». Главное достижение специальности заключалось в том, что художественное и инженерное в одной специальности являло *гностический метод освоения действительности*, в котором чувственное и аналитическое находило одно в другом соответствующее основание, что отвечало и воспитательной задаче, и идее развития сознания как программному требованию времени. Соединение в целях воспитания квалификационных требований к художественной эстетике и потенциала будущего участника инженерного процесса, определяли уникальный контекст специальности в соединении образного и логического, художественного и технического, аналогов которому в мировой практике не было. Живопись, графика, искусствоведение, черчение, начертательная геометрия, строительное и машиностроительное черчение максимально раскрывали историческую роль человека в культуре XX в. Общественной стратегии были подчинены средства управления: идейные, воспитательные, военно-политические, межнациональные, нарушенные на рубеже 80-х – 90-х гг. XX в.

Невозможность удержания в Советском Союзе завоеваний истории, пресечения перспективы сложения суперэтнуса объясняется просто. Вместе с открытиями в области ядерной физики, которая резко расширила пространство познания, исчерпанностью представлений о приоритете инженерного и политического мышления над гуманитарным и религиозным началами жизни произошло исчерпание идейных основ, на которых зиждился Советский Союз.

Гуманитарная основа доиндустриального общества настолько отстала от актуальных проблем современности, что процесс познания в границах философии XX в. если не зашел в тупик, то переродился в дискурсы бытия. Пожалуй, только искусство в присущих этому виду творчества средствах пластического откровения сохраняло и сохраняет базовые духовные основы времени, о чем свидетельствует художественная среда постсоветского пространства.

В развитии специальности «учитель черчения, рисования, труда» парадоксальным образом отразились противоречия XX в. Основной *проблемой специальности* оказались ее гносеологические достоинства – она опередила свое время и оказалась настолько хороша, что стала основой обеспечения всего комплекса художественно-эстетических ожиданий общества. Художественно-графическое образование стало своего рода матрицей, успешно обеспечивающей различные стороны художественно-эстетических, инженерно-технологических, социокультурных потребностей общественной жизни. Специальность ввиду ее творческого характера могла быть адаптирована под любые потребности. Выпускники работали в художественно-конструкторских бюро заводов, проектировщиками в архитектурных мастерских, иллюстраторами книг, живописцами, графиками, скульпторами, художниками декоративно-прикладного искусства, проектировщиками интерьеров в Художественных фондах, художниками рекламы, народными мастерами, специалистами социально-ориентированных сфер деятельности, там, где не было в необходимых объемах и квалификации кадрового обеспечения. Но ... перераспределение выпускников худграфов в другие отрасли ослабило потенциал специальности *рисования и черчения*, особенно в условиях идеологии соцстроя и приоритетов истории и литературы, математики, физики, химии и ряд др. При этом, педагогами рисования и черчения могли назначаться учителя физкультуры, биологи и др. в особенности там, где обострялись проблемы с нагрузкой. Трудовиками, как правило, становились бывшие рабочие, в лучшем случае возрастные инженеры промышленных предприятий. Вопрос усугубился после 1999 г., когда специальность разделилась на две образовательные области: «изобразительное искусство» и «технология», когда нарушилась традиция 300-летней истории развития художественного и художественно-педагогического образования в связи художественного и графического (инженерного) частей образования.

В последнее десятилетие XX в. – первое десятилетие века XXI в образовании произошли радикальные изменения. Идейные магистрали марксистско-ленинского учения (истории коммунистической партии, исторического и диалектического материализма, политической экономики, научного коммунизма и др.), перестали быть всезаменяющим сознанием явлением. Произошло обретение здравого смысла в вопросах культурного генезиса общества, в котором, как оказалось, жесткие идеологические приоритеты не незыблемы. Не смотря на то, что конструирование новой идеологии происходит при сохранении идей позитивизма, все же потребность в пересмотре ряда базовых основ образования иллюстрируется развитием гуманитарных тенденций образования, появлением культурологических дисциплин. Но сфера художественно-эстетическая испытывает еще большие трудности, нежели до момента деления образовательных направлений. Без решения проблемы художественного образования в школе в пропедевтике ее изобразительного, музыкального, архитектурного, дизайнерского, театрального и т.д. творчества не может быть перспективы целостности культуры.

Природа бытия воссоздается на основе конкретных производственных (материальных) условий, но только для того, чтобы воспроизвести план идей, которые эту самую производственную основу удерживают, а далее преобразуют. В качестве лежащих на поверхности причин самих преобразований являются демографические сдвиги, поиск источников энергии и новых технологий производства. Более глубокими корнями преобразования являются процессы в понятиях гуманизма, за светским характером которых четко читается метафизическая структура постулатов, отточенных более чем 1300-летней историей ислама, 2012-летней – христианства, более 2400-летней – буддизма и почти 3500-летней – иудаизма, а в ряде случаев и аутентичными сакральными практиками. Основные постулаты всех конфессий связаны с идеей жизнесохранения. Но их применение затруднено конфликтом родового, группового и общественного, цивилизирующего сознания. Художественно-гуманитарное знание в школе и вузе призвано к опосредованному решению этой проблемы.

В отношении художественного опыта гностика как форма общественного сознания могла бы способствовать новому пониманию роли искусства в образовании, трансформировать структуру сложных теоретических построений искусствознания, создававшихся в обход позитивистского мышления. Все вместе не могут быть оторваны от функции управления, что автоматически означает необходимость рассмотрения вопросов функционирования искусства в системе общественного *потребления*: в сфере культуры, образования, экономики, менеджмента и т.д. Здесь у искусства появляется возможность конвертировать эстетические потребности в новой системе философских дидактических координат, базой которых являются потребности преобразования общественной и образовательной среды.

При проекции формы и функции искусства на проблемы образования возникает теоретическая дилемма. С одной стороны цель художественного образования состоит в том, что общество выталкивает художника на поле искусства, где создается нужный (ему – обществу) качественный продукт – художественное произведение, эстетическую среду, а с другой – чтобы подготовить человека, способного воспринять искусство, и это возможно только тогда, когда все члены общества будут способны к прочтению художественного исторического послания. И это автоматически означает необходимость усвоения ими языков искусства. Но это нужно не только для прочтения сообщения, а также для определения индивидуальных художественных потребностей. Последнее вопрос вовсе не праздный, поскольку искусство есть основной *технологический* базис развития полноты мышления, в том числе сугубо технологического, инженерного на разных стадиях развития мозга от предметно и визуально-ориентированных способов восприятия к способностям абстрагирования, ассоциативному мышлению, экстраполяции отражающихся в сознании феноменов идей и устройства бытия, их ценностной роли, которая формируется благодаря свойствам сознания воспринимать, накапливать, преобразовывать и прогностически использовать весь арсенал докатегориального (некатегориального) опыта. Условия искусства как инструменты художественной гносеологии, образуют технологии формирования процессов в коре головного мозга, необходимые как основание для гносеологии вообще.

II. Прообраз и сложение художественно-графического образования.

Передача опыта изобразительности существовала задолго до Нового времени, но характер внутренней специализации долгое время не нуждался в выделенных

предметных функциях. Для строительства каменных палат или церквей не требовались графические или проектные планы, а условия строительства оговаривались подрядными записями. Опыт творчества передавался от мастера к подмастерью, неважно касалось ли это иконописи, прикладного искусства, зодчества, строительства мельничных, крепостных и др. сооружений. При строительстве Московского Кремля приглашенными архитекторами начались процессы собственно той деятельности, которую мы называем проектной. Специализация возникла уже как потребность решения художественных и инженерных задач с начала XVIII в., и можно констатировать, что собственно образование в области рисунка и черчения берет начало с эпохи Нового времени. В 1701 г. в Москве открыта инженерно-артиллерийская школа, в «верхнем классе» которой вместе с арифметикой, геометрией, тригонометрией, фортификацией, артиллерией изучалось и *черчение*. В 1706 г. также в Москве была создана хирургическая школа, где учащиеся изучали латинский язык, анатомию, фармакологию, хирургию, *рисование*. Здесь рисование было связано с занятиями в анатомическом театре при госпитале, а также с отображением целебных трав. В одной программе *рисование и черчение* вводятся с 1721 г. в профессиональных горнозаводских школах, где эти предметы изучаются вместе с грамотой, чтением, письмом, арифметикой, геометрией. Инициатором таких школ был государственник В.Н. Татищев (1686-1750). Эта традиция продолжилась и в XVIII и в XIX вв., функциональностью внутреннего содержания подтверждая взаимообусловленность видов отображения. В составе открытой в 1725 г. академии наук были рисовальная и гравировальная палаты. 2 июня 1757 г. были учреждены художественные классы Московского университета. В какой-то степени нынешний факультет искусств МГУ имени М.В.Ломоносова является своего рода историческим преемником тех художественных классов, что актуализируют в классическом университетском образовании модель прежнего философского осмысления роли классического образования. Из художественных классов Московского университета выросла Академия трех знатнейших художеств – живописи, ваяния, зодчества как высшая художественная школа России. Инициатором создания Академии художеств был куратор университета И.И. Шувалов. 23 октября 1757 г. граф представил в Сенат Доношение об учреждении Академии художеств, в котором говорилось, что «можно некоторое число взять способных из Университета учеников, которые уже и определены учиться языкам и наукам, принадлежащим к художеству: ими можно скоро доброе начало и успех видеть». Начатая по мысли Шувалова идея «водворения» наук «в отечестве вместе с искусствами» в виде Академии первоначально была ответвлением Университета. 6 ноября 1757г. последовал Указ Императрицы Елизаветы Петровны об учреждении Академии трех знатнейших художеств. В январе 1758г. ученики художественного класса и их учитель Дюбуле были переведены в Академию художеств. Местопребыванием Академии был определен Петербург, но до 1764г. Академия находилась в ведении Московского университета. И.И.Шувалов стал и первым президентом Академии. Из ведения Московского университета в самостоятельное учебное заведение Академия художеств была выделена 4 ноября 1764 г.

Огромное значение для развития средств художественного и графического отображения имела основанная в 1825 г. в Москве графом С.Г.Строгановым первая рисовальная школа. «Цель данного заведения состоит в том, – писал С.Г.Строганов, – чтобы молодым людям (от 10 до 16 лет), посвящающим себя разного рода ремеслам и

мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство». Ее специфика определялась логикой технических задач производственных *мануфактур*, в отличие от Академии, которая на тот момент обеспечивала архитектурное, изобразительное, монументальное творчество. В 1843 г. Строганов передает школу в ведение государства, и она переходит в ведение министерства финансов. Отмечают демократические основы, заложенные Строгановым: обучение и питание для большинства учеников были бесплатными, в училище принимались дети разночинцев и крепостных, а критерием зачисления на учебу было не привилегированное положение родителей, а одаренность поступающего, его способности к рисованию, художественному творчеству. Школа была рассчитана на 360 человек. На начальном этапе существования в школе имелись три специализации: *черчение, геометрия, рисование машин; рисование фигур и животных; рисование цветов и украшений*. В 1860 г. она была значительно расширена, и ей дано было название центрального училища. В 1873 г. утверждено положение о рисовальных школах и классах, коим предусматривалось открытие этих учебных заведений в московской и прилежащих к ней губерниях под общим наблюдением Строгановского училища. Были открыты особые классы в виде отделений Строгановского училища в д. Лигачеве, в с. Речицах, в Сергиевском Посаде Московской губернии и в Москве, при Окружном московском пробирном управлении. «Важное значение в быстром развитии училища имело то обстоятельство, что оно основано было в Москве — многовековом историко-культурном центре страны, имевшем глубокие национальные художественные традиции. Педагоги и ученики Строгановского училища проводили огромную работу по изучению художественного наследия Древней Руси. Ими были выполнены слепки-копии с уникального белокаменного декора храмов Владимиро-Суздальских земель XII–XIII веков, копии с барельефов древних ворот Софии Новгородской, копии с древнейших рукописей. В общей сложности в период с 1862–1867 гг. было создано около 1000 образцов, демонстрировавшихся на выставках в Москве и Петербурге; а на выставке этих экспонатов на Всемирной выставке в Париже в 1867 г. Строгановское училище получило серебряную медаль. В 1870 г. училище издает работу «История русского орнамента». В 1864 г. в училище основывается «Художественно-промышленный музей» (первый московский музей, в котором были представлены прикладные искусства), открытый для посещения широкой публики в 1868 году» [А]. Авторитет училища как поборника национального искусства был подтвержден «Почётными дипломами» за экспозиции училища на выставках в Вене в 1873 г. и на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 г. Особый успех они имели на международной выставке в Париже в 1900 г., где за свои работы Строгановское училище получило два Гран-при, три серебряных и бронзовую медали. Западного зрителя поражала необычайная, глубоко национальная трактовка в прикладном искусстве строгановцев господствовавшего тогда стиля модерн. Большой успех сопровождал Строгановскому училищу и на выставке в Турине (1911 г.).

В Петербурге рисовальная школа, предназначенная «для развития художественного вкуса и понимания среди промышленников и ремесленников» была учреждена министерством финансов в 1839 г. В 1857 г. она перешла в ведение Общества поощрения художников, а новый толчок художественно-промышленному образованию в северной столице был дан в 1876 г. пожертвованием барона

А.Л.Штиглица, внесшего 1 млн. руб. на устройство в Петербурге центрального училища технического рисования.

В 1918 г. Строгановское училище было преобразовано в «Первые Свободные государственные художественные мастерские». Затем в 1920 г. на основе соединения их с бывшим МУЖВЗ (Московским училищем живописи ваяния и зодчества) был организован ВХУТЕМАС, а в 1928 г. – ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт. Тесное касательство предметов художественной и графической подготовки легло в основу новых уникальных для мировой художественной истории специализаций «художник-технолог», «инженер-художник» в *художественно-техническом* учебном заведении в междисциплинарном художественном вузе, по сути в университете, где «в полистилевой художественной среде формировались оригинальные школы дизайна и архитектуры. Здесь же опробовались новейшие художественные и проектные концепции развития искусства и, отчасти техники» (Лаврентьев А.Н., 2010) и этот опыт, сопоставляемый обычно с опытом БАУХАУЗа в Германии, на десятилетия предвосхитил развитие оригинальных школ архитектуры и дизайна как инженерного творчества во всем мире. А возможным это стало из-за точного понимания связи *технологических, инженерных, художественных* задач, что является идеальным основанием не только профессионального творчества, но образовательной пропедевтики в период обучения. 30 мая 1930 г. ВХУТЕИН был реформирован и на его основе открылись Архитектурный, Художественный (ныне им. Сурикова), Полиграфический, Текстильный институты. Само же Строгановское училище было воссоздано в 1945 г.

Что касается МУЖВЗ – Училища живописи и ваяния, то оно было основано в 1843 г. в Москве (с 1866 – Училище живописи, ваяния и зодчества). После ряда преобразований в 1939 г. возникло, по сути его продолжение – Художественный институт под руководством И.Э. Грабаря, а в 1947 г. этот вуз вошел в состав учреждений Академии художеств СССР, в 1993 – в состав Российской академии художеств, которая по Уставу является его учредителем. Имя Василия Ивановича Сурикова институт носит с 1948 г.

Еще одним учреждением, где реализуется идея синтеза изобразительных и графических видов деятельности является Горный Кадетский корпус – Горный институт, ныне Санкт-Петербургский государственный горный университет [В], ставший образцом высшего инженерного образования, основан Указом императрицы Екатерины II 21 октября (3 ноября) 1773 г. и практически на всех уровнях обучения включал в себя предметы черчения и рисования. До преобразования в 1804 г. учебный курс делился на классы, где в нижне-кадетских классах изучалось *рисование* (а также музыка и танцы), средне-кадетских – *рисование*, верхне-кадетских – *черчение*. В *студентских* классах эти предметы уже использовались как базовые для изучения других дисциплин. С 1804 г. среди прибавленных по уставу предметов читалась *гражданская и горная архитектура*. При всех изменениях учебного плана эти предметы сохраняли свое значение и использовались при изучении других. Например, при утверждении в 1806 г. типового штата Горной школы при заводах изучалось *черчение и рисование*, а в типовом штате Горной школы высшего типа при Главном заводе наряду с рисованием и черчением назван предмет «*нивелирование и вообще снятие и нанесение на план разных местоположений*».

Даже краткое перечисление событий художественно-организационной деятельности свидетельствует о многообразии творческих задач, в основе решения

которых заложено взаимодействие двух базовых предметов, *рисования и черчения*, а в более широком контексте изобразительное и техническое (графическое) знание. Ввиду контекста идей эпохи Нового времени, нового промышленного мира, неизбежно и место художественно-графического творчества в общественном воспроизводстве. Воссоздание частей художественной и графической культуры взаимно связывают чувственный потенциал миропознания в изобразительном искусстве и графические средства инженерных отраслей в бытии его вещественной организации. Эту идеологию и можно видеть в основе ХГФ в XX столетии, когда усилиями выдающихся деятелей художественно-графического, художественно-педагогического движения было сформировано важнейшее звено образовательной системы – подготовка учителей рисования, черчения, труда для школ и преподавателей сузов и вузов. Это связывает и будущие профессиональные специализации художественного и технического творчества. Однако важнее то, что в широком контексте общественного воспроизводства художественно-графическое образование является высокосignимым средством культурно-исторической передачи материальных и духовных ценностей общества, условием воспитания чувственно-интеллектуальной сферы человека.

Следует сказать, что эти средства не могут быть восполнены или заменены гуманитарными предметами: историей, культурологией, философией, поскольку принципиально не совпадают их предметы. При этом потенциал художественно-графического образования продуцирует в виде интеллектуально-чувственного комплекса отношение к гуманитарной сфере (философии, истории, эстетике и др.), также прикладные задачи творчества, которые сохраняют его общий уровень. Однако проблема в том, что художественное творчество не вытекает из гуманитарного знания. В основе искусства лежат законы чувствознания, переживания – приемы преобразования вещества, пластическое, композиционное освоение технологий художественной практики, предметно-пространственной среды, которые передаются опытом «живой культуры», и через научение которым происходит процесс воспитания. В большом значении художественно-педагогическое образование есть проблема исторической памяти, тема освоения генетического кода культуры, воплощающего технологическое знание *воспитательным* способом. Воспроизводство мышления, опыта интеллектуального самосуществования основано на *перцепции и апперцепции, дипластии, а в ранних стадиях импринтинга и миметизма* как условий докатегориального, чувственного в основе опыта познания; также том, что Леви-Брюль называл *пралогическим мышлением*, а также *партиципации*. Этот опыт реализуется изучением комплексности художественных закономерностей, имеющих общую для сознания природу (ритм, обряд, функция) и специфическую (гармония, доминантные композиционные построения, художественно-организованные средства), реализованную в разных видах художественной практики.

III. Кризис системы художественно-графического образования.

Выработанные в результате упорной длительной работы многих поколений педагогов школ, преподавателей высшего образования традиции были нарушены в 1999 г., когда специальность учитель изобразительного искусства, черчения, труда оказалась разделенной на две образовательные области «изобразительное искусство» и «технология».

С точки зрения методов упрочения социокультурной среды, советский комплекс худграфов являлся наиболее системным и обоснованным в мире, хотя ресурсы искусства и культуры не имели по сути необходимого потенциала реализации ввиду скудости соответствующих отраслей и ограниченности внутренних задач общественной системы. До определенного момента это не было критично, поскольку сохранялась некоторая достаточность содержания образования, а логика отраслевых потребностей регулировалась государством. Проблемы начались, когда в условиях идеологического и экономического *освобождения*, наступившего в 90-е годы, отраслевая отчетливость образования в России нарушилась. В связи с происходящими в отраслях переменами изменилась и образовательная ситуация. Вместе с отказом министерств от участия в формировании и трудоустройстве кадров и в связи с усложнением потребностей среды в художественно-эстетическом и художественно-педагогическом *продукте* возникла стихийная нужда в тех или иных специалистах, а само содержание образовательных стандартов перестало отвечать задаче их прежней отраслевой выраженности. Взамен среда стала осознаваться как рыночное или частное пространство человека с тягой к индивидуальному выявлению ее художественных значений и символов. Впервые за много десятилетий система подготовки специалистов столкнулась с тем, что опосредованным заказчиком специалистов выступили не отрасли народного хозяйства, не система общественных институций, а интуитивно, стихийно формирующаяся культура повседневности.

Разрушение содержания художественно-графического образования означало исчезновение вообще перспективы развития художественно-инженерной среды как воспитательной, а именно здесь культура времени предстает в своей обобщенной модели. Из школьных учебных планов фактически был изъят предмет черчение, а проект стандартов школьного образования, которые должны были быть введены с 2015 г., не предусматривал ряд предметов в них, в том числе рисование. По счастью сегодня это преодолевается. Утрата сформированной в двадцатом столетии логики отношений черчения, рисования, труда привела к неопределенности и художественно-эстетического воспитания и знакомства с инженерно-технической составляющей общества, в некотором смысле важнейшей части культурной национальной перспективы. *Типология* инженерно-визуальной культуры является не просто инструментом эстетического воспитания инженера, но и логикой предустановления современного информационно-промышленного сознания, средств формирования предметно-пространственной среды, функцией самого образования в профессиональных и социокультурных перспективах информатизации жизни и соответствующих профессионально-педагогических перспектив. Типология связи означенных объектов и предметов отвечает способам, пропедевтике содержания образования, отдельным важным фрагментам его методического обеспечения, управления творческой и теоретической инициативой.

Устанавливая причиной кризиса ХГФ отказ от универсального статуса специальности «черчение, рисование, труд», сформированной в 1953 г. и в 1999гг. разрушенной, полагаем необоснованным создание двух «предметных областей» между собой практически не соприкасающихся: «изобразительное искусство» и «технология». Полагаем, что такое разделение некорректно и это проявляется в нескольких пунктах.

А) Во-первых, технология является ПРЕДИКАТОМ труда, а не самим трудом, как формы существования, субъекта (человека). Литература, физическая культура,

тем более рисование, скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство, дизайн, проектная деятельность будущего архитектора и т.д. совмещают в себе и ПРЕДИКАТ и РЕЗУЛЬТАТ труда, поскольку технологии этих предметов не только предполагает конкретную цель, но и является одновременно эстетической формой ее осуществления. Технология же в контексте инженерных задач отстоит от результата труда ввиду сложного состояния производственной среды и недостижимого по цели результата труда из-за огромного количества узкотехнологических, специальных задач производства. И это более чем очевидно. Средством решения этой сложной проблемы в свое время был предмет черчение, который комплексностью внутренних и внешних задач *удерживал* целостность результата, общей идеи. Но предметная область технологии сделала черчение *технологией внутреннего плана*, в то время как этот предмет является системообразующим основанием любого технологического процесса и более того – графической моделью цели, формой ее предустановления. Вместо развития предмета черчения как направления, связывающего историю технического творчества, гуманитарную выраженность его цели и прогнозируемую перспективу его информационно-индустриальной функции, образование получило модифицированную под философию позитивизма узкопонимаемую даже не технологию, а фрагмент технологической функции. Как отмечал М.Т.Калашников, главный конструктор производственного объединения «Ижмаш», оружейный конструктор, доктор технических наук: «Современная цивилизация немыслима без самой разнообразной сложной техники, строительных конструкций и технологий, квалифицированное обращение с которыми требует от человека умения разбираться в схемах и графических изображениях. Техническое творчество не может существовать и развиваться без умения читать и самому воплощать чертеж, свой замысел. Все это вызывает необходимость приобретения определенного уровня знаний и навыков в инженерной графике уже со школьной скамьи. Дальнейшее сокращение технического направления в школьной программе может привести к снижению исходного уровня подготовки абитуриентов технических высших учебных заведений, что повлечет за собой утрату потенциала российской инженерной школы» [С]. Правда реакции Минобразования РФ на это и другие обращения не последовало.

Таким образом, технология соответственно может осуществляться только как выделенная функция предмета «труд», но не замещать его. Технология может рассматриваться как совокупность приемов для достижения некоей цели, но не самой целью. Системообразующим понятием является *труд*, отвечающий *типологическому (общественно формационному)* характеру производства и формационно же обусловленным способам передачи опыта. Предикат же, в данном случае *технология*, подчиняется определенным требованиям. Он не всякая информация о субъекте, но указание *на признак субъекта*, его состояние и отношение к другим предметам, и не целевая, а методическая функция деятельности, отвечающая типологии труда, но не являющаяся его первопричиной.

Б) Во-вторых, всякий учебный предмет, в том числе и технология, чтобы быть базовой фундаментальной отраслью, направлением, должен иметь свой *объект, предмет, субъект, и соответствующую модальность или предикат*, но:

– **объект** (от лат. *objectum* – буквально брошенное перед чем-либо) то, что воспринимается, мыслится, обсуждается и обрабатывается), существует ввиду практической потребности и соответственно смысла его потребления. Научный анализ любого объекта ведется в *предметно-дисциплинарном ракурсе*,

обеспечивающем адекватное отображение сущности объекта. Поэтому технология всегда является свойством, признаком, средством объекта, и может осмысливаться только в ключе определенной дисциплины. Например: «этнонимы как объект лингвистического исследования»; «город в зеркале своего языка», «ансамбль как образная система в народном искусстве» и др. Объектом может быть спорт, физкультура, виды физической или инженерно-технической подготовки, искусство в разнообразии его видов, история и исторические документы, наука как отдельные или совокупные отрасли знания, научные теории, религия и ее, например, конфессиональные формы и т.д. Как объект технология не может существовать самостоятельно, и имеет специфику только в конкретном контексте. Технология проектирования (но чего-то – объекта); технология рисования (карандаш, сангина, соус, для получения изображения – объекта; политехнология – манипулирование идеями для убеждения в целесообразности какой-либо точки зрения общественного мнения - объекта) и др. В значении технологии объект как таковой отсутствует, сама технология не может быть универсальным объектом. Технология, даже если она именуется *методом проектов*, широко обсуждаемого в последнее время – сугубо теоретическое образование, которое реализуется как внутренняя структура любого дисциплинарного комплекса. Поиск универсальных свойств технологии не может дать результата, так как вся классификационная структура видов деятельности узаконенная ГРНТИ, УДК, ВАК уже имеет соответствующие объекты, предметы, цели, задачи, методы, методики, вводимые ресурсы, материалы и т.д. Что касается методологии, то технология не формирует методологический контекст, она может либо вытекать из него, либо воспроизводить его условия. Сама же методология подчиняется онтологическим и типологическим (формационным) целям развития. Убеждение нас в том, что в учебном процессе это «какая-либо исследовательская, творческая задача, для решения которой требуются интегрированные знания из различных областей» есть подмена *существительного* образовательной структуры его *подлежащим* или *подлежащими* смежных областей, например мировоззренческих. Можно согласиться с тем, что «Основная проблема, сдерживающая распространение проектного обучения, состоит в трудности сопряжения проектных заданий с требованиями образовательных стандартов. Практически не удастся сформулировать проектные задания так, чтобы можно было использовать стандартные знания, умения, навыки (точнее – чтобы в них возникла необходимость) при выполнении учениками этих заданий» [1: 306]. Поэтому объектом может быть нечто – цель, под которую адаптируется (конкретно, а не абстрактно) идея преобразования, или технология. Таким образом, не существует просто объекта технологии, существует *объект, например, изобразительной технологии, спортивной технологии, дизайн технологии*, пусть даже менее определенной, но все же улавливаемой – *высокой технологии* и т.д.;

– **предмет**. Поскольку технология не определена как объект, то не определен и предмет технологии, ее конструктивные и функциональные признаки. А с тем, что неопределено, не существует и связи. Предметом технологии – не может быть сама технология, что некорректно и по общей цели и понятийно. Здесь очевидна несопоставимость категорий и понятийных уровней. Предметом могла бы быть пропедевтика как система отвлеченных упражнений, но построения систем любого пропедевтического курса предполагает какую-либо цель, например понимание основ формообразования, там-то и там-то, что предполагает наличие объекта в данном

случае образа предметно-пространственной среды и соответственно жизнеобеспечения человека. В практике педагогов просветителей XIX в. (Песталоцци, Фребеля и др.) применялись упражнения с элементарными геометрическими фигурами, при этом считалось, что квадрат – основа всех форм, и что обучение рисунку в начальной школе должно основываться на расчленении квадрата и криволинейных форм, комбинации которых и составляют все существующие формы предметов. Технологии здесь вполне отчетливы в задачах отображаемого объекта (с помощью рисования, изображения). Понятия эпюра, проекции точек на плоскости, развертки объемной формы, сопряжения, ортогональные проекции деталей античного ордера (с колонны, портика, валика и др.) существовали как технологии, упражнения по начертательной геометрии в начале XX в. Любая система образования строится на представлении структуры предметного выражения – а импульс предметного мира возникает не в сфере научного технического творчества, и вырастает не из педагогики, а из сферы искусства и его художественно-эстетического целостного осмысления будущего. Так в Витебске «Утвердители нового искусства» (Уновис) сформировали упражнения с геометрическими формами, которые пронизывали весь цикл обучения композиции. Его основой стала система супрематизма Малевича. Выход в объем и пространство позволил привязать плоскость к архитектурно-градостроительным задачам по типу «проунов» Лисицкого и полуотвлеченных, полуфигуративных композиций. Проведение опытов изучения отдельных элементов живописи: цвета, формы (линейной, плоскостной, объемной), конструкции, фактуры, материалов по программам Родченко были ценны не результатами, а личным технологическим и формально-композиционным опытом – предмет трансформировался в серию упражнений с контурами и красками по заданным осям построения, и сам Родченко включал в учебную программу задания на создание новых объектов предметной среды;

– **модальность**, семантическая категория, выражающая отношение образовательной сферы к содержанию материала, его предметного своеобразия. Технология как модальность в инженерно-конструкторской деятельности может пользоваться инструментами проектного моделирования. Но надо понимать, что профессиональная ориентация и предполагаемые профили будущей деятельности – это уже старшие классы, предыдущий же опыт должен интегрировать в себе комплексное научное, художественное, духовное единство мировоззрения, отвечающее философии российского, национального миропознания. Но тогда объектом технологии на стадиях допрофильного 1 – 8 классов и предпрофильного 9 класса обучения должна стать художественно-технологическая интегрированная деятельность, и соответственно сама технология должна уточняться в уравновешенных между собой частях познания. Метод проектов в технологии, по сути, слепок с любой более или менее осмысленной деятельности предполагающей цель, средства (ресурсы), методику, результат – *дисциплинарно*;

– и, наконец, *технология* является подуровнем понятия архетипа как устойчивой обобщенной модели бытия: мифологической, исторической, социотехнической, формационной, которая может существовать только как целостно реализованное в форме или виде художественного, мифологического, сюжетного, символического и т.д. отражение. Архетип это, прежде всего, архетип художественный, культурный, его освоение связано с пониманием *целокупной*

триадой бытия: факторов производства, социальной организации общества, национальной идентичности, а также духовных нравственных установок и имеет историческую и праисторическую этапность. По отношению к этапности бытия технология привязана к архетипу формационной картины мира (ФКМ). ФКМ не может быть осмыслена и воссоздана без философии, мировоззрения, установки которого определяют особый технологический статус познания, и его модели, в которой отчетливо однородны гуманитарная, естественнонаучная, художественная составные. Им отвечает естественнонаучная, юр-экономическая составные, теория управления и др. При этом без художественного представления любая из дисциплинарных картин мира остается интеллектуальной конструкцией, характеризующей объект познания, но сам объект познания к дисциплинарному предъявлению и технологии не сводится.

Таким образом, можно обобщить, что существующие на сегодняшний день направления в образовании, раздельное обучение каждой из предметной областей («изобразительное искусство», «технология») не способны самостоятельно и полноценно реализовать задачи целостного освоения объектов творчества, а, следовательно, развития личности и поэтому:

В) Данная ситуация позволяет сформулировать ряд противоречий:

- противоречие между целостностью образования и локальностью его предметных областей и их преподаванием;

- несоответствие технологии результатам гносеологической природы деятельности, ее суггестивности [D] как цели образного мышления, богатства восприятия и прагматичности реализуемых суггестивность техник;

- отдельное существование *предметных областей* – свидетельство отсутствия комплексности в отношении знаний, видов деятельности, системности мышления, комплексности общей идеи образования, которое должно быть положено в основу новых информационно обусловленных условий изучаемых предметов, что есть в критерии образования.

Названными противоречиями обозначена проблема, решение которой состоит в определении диапазона средств трансформации двух предметных областей в педагогическом процессе, в идеале в вариантах их слияния и разделения на дисциплинарные профили в старших классах школы с сохранением в каждом профиле художественных технологий.

Примечания:

А. Официальный сайт МГХПУ имени С.Г.Строганова: <http://www.mghpu.ru>

В. В 2006 г. университет вошел в число 17 вузов-победителей Приоритетного национального проекта «Образование», представив инновационную образовательную программу подготовки кадров «От экспортно-сырьевой к ресурсно-инновационной стратегии развития минерально-сырьевого комплекса» под научным руководством ректора Литвиненко В.С., ставшего в 2008 г. лауреатом премии Правительства Санкт-Петербурга за выдающиеся достижения в области высшего и среднего профессионального образования. Источник: информационные ресурсы университета.

С. Данное письмо инициировано педагогами художественно-графического факультета (факультета искусств) Удмуртского госуниверситета и оно было направлено М.Т.Калашниковым Министру образования РФ В.М.Филлипову в июне 2000 г. На фрагмент этого письма есть также ссылка Кошаев В.Б. Аксиоматический конфликт рода и цивилизации/Материалы четвертой международной научной конференции по проблемам безопасности и противодействия терроризму. Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова. 30-31 октября 2008 г. Том I. Материалы пленарных заседаний.

Материалы Первой всероссийской научно-практической конференции «Формирование устойчивой антитеррористической позиции гражданского общества как основы профилактики терроризма». М.: МЦНМО, 2009. С. 254.

D. Суггестивность - активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание посредством «пленительной неясности» - логически неуловимых, зыбких, намекающих тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций.

Литература:

1. Гузеев В.В. Планирование результатов образования и образовательная технология. - М.: Народное образование, 2000.
2. Кошаев В.Б. Аксиоматический конфликт рода и цивилизации/Материалы четвертой международной научной конференции по проблемам безопасности и противодействия терроризму. Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова. 30-31 октября 2008 г. Том I. Материалы пленарных заседаний. Материалы Первой всероссийской научно-практической конференции «Формирование устойчивой антитеррористической позиции гражданского общества как основы профилактики терроризма». – М.: МЦНМО, 2009. – С. 250 - 261.
3. Кошаев В.Б. Теория народной художественной культуры. Ее издержки в вузовских программах и в педагогической практике. Народное искусство в России. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Вологда, 2008. – С. 28 – 33.
4. Лаврентьев А.Н. Вхутемас-Вхутеин: проблемы взаимодействия художественной и технической культур»//»Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ». – МГХПУ имени С.Г.Строганова. 2010. №3. – С. 3 – 23.
5. <http://www.mghpu.ru>

Кошаев В.Б., Шершевская А.И., Курсакова И.Р., Русинова Т.В.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

О ПЕРСПЕКТИВЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ключевые слова: педагогическая деятельность, модель образования

Keywords: pedagogical activity, education model

Содержание и функции художественного сознания – чувствования и мышления – составляют проблему, решение которой связано с перспективой будущего, всей системы художественной подготовки в области изобразительного искусства и интегрирования с естественнонаучными и общегуманитарными предметами. Определение условий взаимодействия предметных областей необходимо для повышения эффективности образования. Это продиктовано тем, что педагогическая деятельность в школе и вузе опирается не только на общедидактические принципы предметных областей, но и на единые принципы творчества. При этом художественно-педагогическое (художественно-графическое) образование должно сформировать не только требования к школьному программному комплексу, но и составить техническое задание (ТЗ) для системы дошкольного воспитания. Поэтому нужно подчеркнуть актуальность трех программ:

А. Определение общей модели предметно-пространственной художественной гносеологии в дошкольный период;

Б. Установление комплексности средств художественных средств в единстве правил рисования, черчения, приемов работы с графическими и трехмерными объектами в школе как технологического предиката проектирования среды.

В. Практическая реализация структуры предметов художественной подготовки в целом: соотношение прикладных и неприкладных видов деятельности (проектирование среды, изучение музыки, театра, кино, фольклора).

Третий вопрос должен быть изложен отдельно в причинах, условиях комплексного решения проблемы воспитания и образования как практической реализации художественной деятельности в целом: соотношение прикладных и неприкладных видов деятельности (проектирование среды, изучение музыки, театра, кино, фольклора). Здесь отметим первые два.

А. Художественно-гносеологическая модель воспитания и образования обусловлена последовательностью ее связи с развитием психофизиологии. *Дошкольный период* основан на трех относительно самостоятельных типах сознания: *докатегориальном, синкретическом* (раннекатегориальном), *процессуально-понятийном*. Специфика такого разделения связана с последовательностью развития сознания, но все три раздела имеют признаки типа и должны сохраняться в будущей творческой деятельности как устойчивые феномены сознания. Докатегориальный комплекс основан на принципах эмоционально-чувственной отразительности и характеризуется условиями запечатления, дипластии, перцепции. Уже здесь отношения с миром легко различается ребенком в музыкальной гармонии, гармонии стиха, признаках объектов и их восхищенным восприятием. Говоря о гармонии важны не редуцированные ее формы, упрощенное воспроизведение, а прослушивание глубоких и сложных музыкальных произведений. Фонетика слова должна хорошо артикулироваться и отражать смысловую и чувственную полноту обозначаемого ею понятия. Изобразительность – иметь сложноорганизованную структуру художественного произведения. Речь идет о способностях ребенка к четкому запечатлению внешних структур. Уже к году ребенок понимает достаточно большой объем информации, например, осознает тождество птиц в соотношении их крика и вида: например, ворона – каркает, голубь – гулит, воробей – чирикает. В последующем докатегориальная структура сознания не исчезает, она закрепляется и воспроизводится средствами, имеющими нормы искусства. Раннекатегориальный комплекс, *синкретический*, основан на докатегориальных условиях презентации объекта и *эмоциональности* его свойств, неразрывных с самим объектом, но обуславливает уже его признаки (снеговик белый, холодный с круглыми структурными частями). К 3,5-5 годам формируются основные представления о предмете в его устойчиво воспринимаемых качественных проявлениях: геометрических (формы плоских или нарисованных фигур); цветовых (спектр, черное и белое); размерных (графических и объемных); пространственных, временных и др.

Формулирование признаков – особых свойств объектов и явлений не представляет трудности в различии температурных, фактурно-текстурных, понятиях острый-тупой и др. К 5-6 годам активно формируются сенсорные эталоны, знание (чувствование) предметов и их качеств как некоторой системы: происходит выделение скрытых причинно-следственных связей между предметами с их свойствами, явлениями окружающего мира, что используется в различных видах деятельности: в общении с людьми, с природой, в занятиях искусством. Во всех случаях плодотворность сознания зависит от переживательно-эмоциональных

отношений коммуницирования. Художественная деятельность этого периода важна как базовая для сохранения национальной специфики культуры и передается соответствующими архетипами. Синестезия фонетических, смысловых, процессуальных, тактильных, цветовых и др. свойств восприятия представляет комплекс взаимообусловленных структур сознания, основой которых являются всеобщие принципы: ритм, звуковая и цветовая гармония, опыт коллективной социализации. *Поэтому в художественно-педагогическом образовании необходимо создать специализацию всего довузовского методического комплекса на условиях интеграционной художественной деятельности и психологических знаний.*

Б. Школьный комплекс направлен на развитие эмпатийно окрашенного восприятия объектов в приемах их анализа и дифференциации: связи слова, изображения, объекта, организованного наблюдения. Специфика первых восьми лет обучения в школе должна строиться на интенсификации изобразительной деятельности и освоения праксемики предметно-пространственного мира в переходе от образа мироздания к человеку в мироздании и соответствующим принципам в художественном осмыслении среды. Возраст 5-12 лет – активно сенситивный. До 10 лет интенсивно активизируется *аналоговое* воображение, и на его основе – фантазийное. Творчество реализуется в проживании эмоциональных диапазонов, фантастических ситуаций, героического поведения. До 12 лет воображение синтезирует в формах мечты жизненную перспективу и переживание ситуаций взрослости. Здесь важна интенсивность воображения, осуществляемая за счет усложнения изобразительного строя искусства, эмоционально-изобразительной насыщенности конкретно-образных форм, освоение функций комбинаторики, отыскания или наделения связями известных предметов и явлений. Воображение основывается на уже имеющихся представлениях, а приращение новых связано с впечатлениями, полученными с помощью чтения – литературной (метафизической) модели будущего. Чтением осваиваются новые образы. Через оперирование образами рождаются новые ситуации. В 12–15 лет личностное развитие становится доминирующим, а абстрактное, т.е. понятийное мышление, значительно усиливается. Опираясь на образное восприятие и сохраняя его, воображение стремится к конкретизации, иллюстрированию содержания понятий, выделению в них смысловых частей, составлению собственных представлений. Формируется способность умственных действий с отдельными понятиями и общим строем мышления. Подростки осваивают методику поиска информации, правила переработки знаний как операции мыследеятельности. Это возраст наиболее благоприятный для развития активного, самостоятельного творческого мышления через самоорганизацию в рамках художественной деятельности небольших групп по интересам. Требования реализуемости к объекту воображения в программах обучения, подростков чаще всего, не предъявляются. Таким образом, определение общей модели предметно-пространственной художественной гносеологии и ее фрагментов должно строиться на уяснении эмоциональной составляющей. И чрезвычайно важным является условие инициационного прохождения этапов, реализующих специфику половозрастных изменений. *Школьный художественно-образовательный и художественно-гносеологический комплекс должен сочетать в себе изобразительно-образное и художественно-конструктивное гносеологические начала, что предполагает необходимость иметь в структуре образования соответствующие специализации.*

В нескольких школах г.Ижевска группой преподавателей УдГУ и учителей школ – аспирантов и на основании программ одобренных Минобразования УР, в течение двух десятилетий апробировалась Программа «Основы дизайна для школьников» (первоначально «Проектирование в школе»). В основу положена идея совмещения программ основного и дополнительного образования. Обучение велось как школьными учителями, так и вузовскими педагогами, а также художниками, членами творческих Союзов. Общая тенденция развития пространственного мышления осуществлялась доминационно в следующей последовательности: 1 класс – *планиметрия*; 2 – *стереометрия*; 3 – *объем и пространство*; 4 – *предмет и его изображение*; 5 – *форма и конструкция*; 6 – *стилизация и образ*; 7 – *предмет и среда*; 8 – *пространственная организация среды*. В сочетании с обучением в школе искусства, открытой на базе этих общеобразовательных школ, набор в которые осуществляется из числа всех желающих, и где обучались примерно 80% всех школьников, подготовка оказалась успешной не только для сфер искусства, но и естественнонаучных и гуманитарных специальностей. Результатом эксперимента стала программа «Основы дизайна для школьников», получившая гриф УМС специальности «средовой дизайн» МАРХИ и рекомендации научно-методического совета МГХПУ имени С.Г.Строганова к внедрению. Программа получила высшую оценку (Гран При) 5 летнего конкурса инновационных программ ФЦП «Образование». Созданная модель может быть основанием для создания соответствующего типа школы, где, во-первых – классно-урочная система дополнена идеей художественных мастерских; во-вторых – может быть сформировано техническое задание на подготовку специалиста(ов) нового типа, обеспечивающих освоение средств искусства в функциях его многоотраслевой перспективы; в-третьих – программные научные перспективы послевузовской системы образования. Соответственно требуется квалификационные изменения в специальности, ее наименование и, возможно, уточнение классификационных параметров в ГРНТИ, ВАК, УДК.

Обучение в 9-11 классах должно осознаться уже как профессиональное проект-прогнозирование или база предпрофильного и профильного образования и углубленного изучения отдельных – элективных курсов, наполнение которых должно быть согласовано с ведущими профильными вузами. При этом специфика профилей должна сохранять присутствие изобразительного и проектного потенциала творчества и иметь соответствующие специализации вузовской программы.

Таким образом, проблема цели и метода изобразительной, графической, проектной культуры как методология актуальна для: а) расширения познавательного арсенала человека инструментов философии за счет системного охвата понятий о жизни; б) адаптации на этих основаниях понятия типа художественной культуры в стандартах образования; в) интегрирования типологии творчества в задачах разных дисциплин. Это означает оценку исторического потенциала культуры для проходящего культурного строительства и места художественных и технологических принципов передачи опыта. Социокультурная платформа типологии искусства должна быть интегрирована в структуру философских оснований общественного воспроизводства и поддерживаться как методический комплекс соответствующими философскими основаниями.

Вполне очевидно, что современные проблемы культуры лежат не в глобализации и не в унифицирующих тенденциях культуры, а в ее маргинальных формах,

основанных на ошибках, возникающих из-за подмены сущностных причин их следствием и имеющих фатальное значение в истории. Идея развития общества заключена и не в количестве индустриально производимой продукции, и не в супертехнологиях (это условие жизни, но не сама жизнь), а в том, какими средствами это достигается и каков при этом гуманистический потенциал воспроизводства духовного опыта, созидательного жизнеустроения, этнического (национального) выражения самосознания. Морфологические законы культуры по целям в прошлом и сейчас не изменяются – претворение базовых аспектов в их типологическом претворении необходимо для воспроизводства человека как человека, опыта его истории, языка, чувств и переживаний, информации об этических базовых основах жизни. А готовность к повседневному живому творчеству, новаторство в текущем процессе и, в конечном счете, стилевая интонированность составляют главнейшую задачу предметно-пространственной среды. Культурные архетипы истории здесь составляют ряд аксиоматических матриц, обеспечивающих социокультурные потребности различных слоев населения и устойчивость духовного воспроизводства соответствующими пластическими и технологическими системами создания предметно-пространственной среды и устройства социокультурных взаимоотношений.

Перспектива развития региональных культур подтверждает актуальность процессов, в которых проблема формирования общенационального сознания сохраняется именно в виде художественно-технологического опыта. На этих основаниях должны быть сформированы определения гуманитарной инфраструктуры, ядром – объектом – которой выступает культура, а предметом – искусство, адаптированное в категориях искусствоведения по отношению к гуманитарной инфраструктуре знания, методикой, технологией освоения процесса создания художественного произведения и предметно-пространственной среды. Возникающая в связи с этим потребность в методологии обеспечивается типологическим представлением культуры, формирующим подходы в условиях больших изменений, происходящих с человеком и обществом, отражаемых в изобразительном искусстве и методах формирования эстетики предметно-пространственной среды.

Вопрос методологии возникает не случайно. Например, совершенствование ткачества и распространение ткацких устройств во всем мире, в особенности в XIX в., способствовало цивилизационному обновлению национальных культур. При этом стилистические и технологические предпочтения в художественной культуре разных народов и этносов только обострились. И никто не стремится ныне *очистить* свою культуру *до глубоких корней*, возвратившись, например, при производстве зерна или растений от сложных технологий к простым: от пашенного земледелия, многопольного севооборота и типа сельскохозяйственных отношений к огневым, мотыжным, ручным, крапивному ткачеству. Машинный текстиль нет нужды заменять ручным ткачеством. Павлово-посадский платок – уникальное технологическое явление, в котором претворяются печатные технологии, продолжающие ручное творчество, но на механизированной основе. Огневые (печные) устройства, и соответственно их энергопроизводительность в зависимости от материалов построек и исходного топлива обеспечивали стабильность и отточенность объемно-пространственных характеристик хозяйственных и жилых структур в зависимости от географических сред: на Севере, в Центре, на Юге и т.д. Невозможно отказаться и от

унифицированной одежды XX в., родившейся из усложнения производства в связи с его индустриальным характером, связанного с глубоким разделением труда. И уж конечно было бы совсем бессмысленным отвергать методы автоматизации и компьютеризации индустриального производства, которое позволяет решать проблемы жизнеобеспечения и улучшения качества потребления в области медицины, производства нужных товаров, инженерных технологий и т.д. Все вместе не вызывает протеста из-за всеобщей распространенности унифицирующих тенденций, так как отвечают условиям производительности в конкретных географических и национальных средах. В истории человечества сами проблемы укрупнения иллюстрированы много раз. Цивилизационное движение при этом способствовало развитию языков, философии и мировоззрения, науки и техники и было бы странным отсечь опыт типологического обновления жизни и соответственно искусства, также опыт передачи знаний, представлений о мире, и считать раз и навсегда идеальными те или иные технологические решения или типы общественных отношений. *Но при этом архиважно представлять типологическое формационное движение художественной и художественно-технологической культуры, так как многие события сегодняшнего дня правильно понимаемы только с учетом прошлого опыта.*

Заметим, что адаптация на этих основаниях понятия типа культуры в стандартах начальной и среднепрофессиональной подготовки, высшей школе есть необходимое условие для построения модели, уточняющей структуру задач предмета художественной типологии. Соответственно есть потребность обеспечения педагогических систем художественно-дидактическими материалами, необходимыми средствами всех уровней образования.

Каждый из формационно-обусловленных типов жизни, содержит специфический комплекс художественных отражений, *как в технологических воплощениях, так и в характере абстрагирования выразительно организованных отношений, связанных между собой духовных ценностей и нуждающихся в методических правилах их возобновления как педагогических методик.* Вопрос типа не праздный, поскольку новыми качествами жизни являются условия синтезирования и осмысления процессов культуры человеком ввиду ее информационного предъявления. Чтобы научиться разбираться в этом нужны способности к анализу и синтезу, а любая технологическая задача не может решаться и не может функционировать без построения макромоделей процессов, жизнепорождающего утверждения бытия, а это может быть только с помощью типологически обусловленных этапов развития Картины Мира, в которой искусство формирует чувственный план ее восприятия, черчение - конструктивный. Эта сторона образования актуальна ввиду наступившей глубокой специализации видов деятельности, которые могут сопоставляться только через категории художественно-эстетической значимости. В этом отношении изучение характера типов художественной целостности в народном искусстве, искусстве Древнерусском, Нового времени и XX в. составляет не разобранный план эволюции художественного сознания.

Что касается деятельности, то ее лучшей формой, развивающей интеллектуальное мышление, является «труд» как пространственное, чувственно-тактильное, прагматически-игровое явление. Труд и его виды маркируют социофизиологические рубежи сознания, пребывающего в поиске условий синтезе и предпочтений в деятельности. Для формирования мышления особенно важны

процессы формирования Образа Мира и Человека в нем и начатки художественно-инженерного опыта по воссозданию исторически обусловленных типологических моделей сред. При этом эффективность мысленного представления предметов в видах проекций, технических рисунках, изобразительных композиций в двухмерной и трехмерной координатной структурах продуктивнее с учетом работы в техниках живописи, графики, скульптуры. Лучшим тематическим материалом такой деятельности выступают технологическое и мифологическое разнообразие мировых культур. В прошлом, этот период был связан с инициационным определением мужских занятий для юноши, когда он начинал выполнять сугубо мужские действия (например, охота) и женских для девушек, которая, например, у славян, превращалась в девушку, одевая поневу, и выполняя большой объем женского труда в ткачестве, содержании дома, уходу за младшими. Особенности этого периода в широком смысле связаны с деятельностью, с трудом, как комплексной задачей. Важно участие в театрализации, где основным полем деятельности становится синтетическое пространство, построенное на основе разработки его частей: оформления сцены, создания костюмов, освоения искусства декламации, режиссуры, музыкального оформления. Острота *самостоятельности* в поведении необычайно велика и большие задачи педагогических систем связаны с акцентированием моделей творчества и по форме и по содержанию учебно-воспитательного процесса. В этот период, с образовательной точки зрения, целесообразно изменение структуры учебного процесса, содержания учебных программ, которые могут объединить фрагменты основной учебной программы с возможностями программ дополнительного образования.

Что касается старших классов школ, то этот инициационный период должен быть осмыслен и сформирован в виде технического задания высшим учебным заведениям. Здесь потребности социализации в структуре профильных интересов: отраслей общественного воспроизводства, освоение технологических знаний должны с одной стороны сохранить равновесие общественно-обусловленного единства, а с другой специфические инструментальные условия. Рисунок, живопись, поэзия, музыка и методы черчения с элементами начертательной геометрии, графики и скульптуры, архитектурной и дизайн пропедевтики, технологии народного искусства призваны удерживать ряд профессиональных перспектив развития. Синтетической основой этого может стать, например, проектирование системных объектов (школьных интерьеров, пришкольной территории), участие в театрализованных представлениях и др. Это позволяет синтезировать прикладные и не прикладные виды деятельности, решающие проблемы социализации. Именно здесь архетипы, определяемые по объекту: «физиологический», «интеллектуальный», «биоморфный», «семиотический», «художественный» реализуются как факторы психики в структуре творческой деятельности, и становятся стеновым материалом сознания, независимо от характера будущей профессии.

Таким образом, очевидна необходимость изменения или дополнения образовательного направления «изобразительное искусство» с учетом философски обоснованной идеи художественной гносеологии в ее комплексном понимании как возможности развития образовательной области «изобразительное искусство», с учетом исторического неразрывного единства духовных и материальных частей художественной культуры как национальной доктрины образования.

Литература:

1. Шершевская А.И., Кошаев В.Б., Курсакова И.Р., Русинова Т.В. Основы дизайна для школьников. 2011. – 314 с. (рукопись).

Л.И. Липина

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

«ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ» ВЗГЛЯД НА АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ АРТЕФАКТЫ ПРИКАМЬЯ

1. Особенности предмета исследования

Первые объекты изобразительной деятельности человека в бассейне р. Камы датируются эпохой камня, точнее неолитом. В основном это глиняная пластика, каменная скульптура малых форм и наскальные росписи. В искусстве этого времени фигурируют уже сформированные образы – солнца, медведя, лося, коня, утки и антропоморфного существа, – присутствующие в творчестве прикамских народов до современности.

Расцвет древнего и средневекового искусства Прикамья принято связывать с периодом развития бронзолитейных технологий. Металлические украшения появились в Прикамском регионе в середине I тыс. до н.э. и активно использовались до начала II тыс. н.э. Именно благодаря изделиям из цветного металла, которые менее всего подвержены коррозии, можно судить о высоте уровня мастерства и глубине творческой мысли художников их создавших. Конечно, древнее искусство Прикамских народов не исчерпывается только бронзовыми изделиями, известна великолепная резьба по кости, дереву, глиняная пластика, но предметы из цветного металла (преимущественно бронзовые) являются самой представительной и разнообразной коллекцией. В неё входят украшения, составляющие большую часть находок, оружие, бытовые и культовые вещи.

Бронзовые украшения - очень многозначный источник. Они имеют самый высокий семиотический статус, поскольку их утилитарность практически равна нулю. Одежда, жилище и утварь используются и как знаки, и как вещи. Самое низкое положение на шкале семиотичности занимает группа вещей, которая имеет только утилитарное назначение [1, 71].

Предметы древнего искусства содержат большой потенциал в области реконструирования и моделирования различных сторон жизни древних народов. Изучением их занимаются, как правило, археологи, которые, извлекая эти предметы из земли, можно сказать, дают им вторую жизнь. Поэтому методы их исследования – сугубо историко-археологические.

2. Традиционные методы изучения предметов древнего искусства

На настоящий момент можно выделить несколько направлений, по которым развивается изучение древнего искусства, это – 1) формально-типологическое, структурирующее изображения и являющееся, по большому счёту, всего лишь подготовительным этапом дальнейших исследований различных направлений; 2) семантическое, основное для такого рода исследований, потому что считается, что для понимания искусства необходимо разгадать сюжет изображения; 3) стилистико-композиционное, благодаря которому выявляются характерные изобразительные

приёмы трактовки определённого круга образов на определённой территории в определённую эпоху.

Методы изучения бронзовых изделий, как произведений искусства, до сих пор до конца не разработаны. Основным вопросом, возникавшим у исследователей бронзовой пластики, с момента её открытия в XIX в., был вопрос о сути изображённого, т.е. семантики.

Методику семантического исследования древнего искусства (на примере скифского звериного стиля) разрабатывали в своих работах Д.С. Раевский [13] и Е.Е. Кузьмина [6]. Ими был предложен алгоритм «прочтения текста» изобразительных памятников. Эта «дешифровка» должна учитывать следующие уровни: всеобщий (универсально-мифологический), особенный (свойственный определённой культурной общности) и единичный (присущий только определённой культуре) [6, 17-118]. Семантический анализ бронзовых украшений означает подход к ним как к знаковой системе, выражающей некое содержание и обладающей смыслом, понимание которого утрачено.

В целом методика исследования семантики древнего искусства заключается в 1) обработке археологического материала (формально-типологический метод); 2) выявлении происхождения сюжетов для корректировки привлечения этнографических, фольклорных и лингвистических данных (сравнительно-исторический метод); 3) сопоставлении источников и анализе их взаимосвязей (методы этнографических параллелей и сравнительно-исторический).

2. Принципы формально-типологического метода

Первоначальная обработка археологического материала сводится, прежде всего, к изучению и систематизации изделий и изображений на них формально-типологическим методом. Он основан на том, что археологические артефакты обладают конкретно-чувственной воспринимаемостью. Одна из классификационных схем для изделий бронзолитейного искусства была предложена Е.И. Ояевой. Её можно считать квинтэссенцией разработанных формально-типологических подходов к бронзовым изделиям изобразительного искусства Прикамья. Исследовательница отмечает, что предмет древнего искусства – источник археологический и изучать его следует типологическим методом, а не гносеологическим, который является основой искусствоведческой методологии, потому что археологи не располагают необходимым и достаточным количеством вспомогательных археологических источников, воссоздающих широкий историко-семантический фон [9, 26].

На первой стадии изучения определяется кто изображён. Затем, все изображения делятся на простые и сложные. Простые, в свою очередь, подразделяются на целые и частичные, монолитные и полые. Сложные делятся ею на три типа – наложенные одно на другое изображения образов, умноженные отдельные части тела животного и сочетание частей различных животных, соединённых вместе. Далее, сложные композиции предлагается изучать с помощью сравнительного анализа изображений, что помогает выявить устойчивые сочетания характерных признаков, выявить составные части структуры в порядке их значимости и разложить каждую часть на неделимые составляющие. Затем вводятся различного рода коды – базовые (зооморфный, антропоморфный, растительный), относительных размеров, поз, пространственного размещения персонажей, технологии, материала и другие. Классификация кодов должна сделать знаковую систему знаково-понятийной и позволит объективно расшифровать изображения [9, 26-39].

Разработанная Е.И. Оятевой методика классификации изделий бронзолитейного искусства демонстрирует практически общепринятый подход к предметам древнего искусства, как к закодированным текстам, которые следует дешифровать.

В целом, её методика представляется излишне дробной. К примеру, профильные изображения исследовательница предлагает считать частью разделённого вдоль животного, а изображение верхней части туловища, либо головы, - частью животного. Думается, это не совсем верно и может быть объяснено условностями изобразительного искусства, когда часть – есть выражение целого. Неполная комплектность пальцев, глаз, ушей изображаемых образов отнесены Е.И. Оятевой к сознательным искажениям естественных признаков, что привело к ещё большему усложнению классификации. Но причинами этого могут быть обычные дефекты литья, к примеру, потеря мелких деталей при отливке недостаточно разогретым металлом. Кроме того, чёткое разделение бронзовых изделий по изображённым образам невозможно потому, что во многих композициях использовано совмещение разных персонажей и это затрудняет их соотнесение с каким-либо одним образом (например, утко-кони, собако-птицы, человеко-лоси). Условность и субъективность при систематизации изделий по образам неизбежны. Одна и та же семантическая схема может быть изображена разными символами. Но, тем не менее, единственный продуктивный из известных пока способов изучения этих уникальных артефактов базируется на первоначальном анализе изображённых образов.

Изучение артефактов только формально-типологическим методом даёт возможность познать объект ограниченно, частично, адекватно его вещно-предметной природе. Классификационные работы, по типологии, хронологии и выявлению локальных вариантов не решают проблемы семантики. Этот метод, как правило, является первым, подготовительным этапом в исследовании изобразительного искусства, он позволяет выявить круг наиболее популярных образов приуральского искусства.

Таким образом, формально-типологический этап изучения произведений искусства не подразумевает их смысловой интерпретации, но является основным шагом к реконструкции картины мира древнего населения Приуралья.

4. Методы изучения семантики древнего искусства

Считается, что наиболее эффективные и достоверные реконструкции археологических артефактов возможны благодаря применению сравнительно-исторического метода. В нём различают синхронное и диахронное сравнения. Синхронное сравнение используется для выявления этнического своеобразия художественных приемов, демонстрирующих преемственность в развитии культуры и отличия её от других культур. Диахронное сравнение используют при изучении генезиса образов, сюжетов, и приемов их воплощения в пределах одной культуры. Для интерпретации сюжетов бронзовых изделий должны привлекаться разновременные пласты, в которых значения образов могут быть различны.

Таким образом, сравнительно-исторический метод позволяет выявить общее и повторяющееся, необходимое и закономерное с одной стороны и особенное, качественно отличное - с другой.

Исследователи проблем семантики единодушны в необходимости привлечения метода этнографических параллелей для изучения древнего искусства. Так, ещё И.Н.

Смирнов, изучая «чуждые древности», отмечал, что единственно правильным путём является переход от известного к неизвестному, от того, что ещё живёт в быте современных инородцев России и сопредельных стран, к вымершему уже, от этнологического – к палеоэтнологическому или археологическому [13].

Л.С. Грибова справедливо полагала, что говорить об идеологии исторической эпохи, не оставившей письменных источников, на основе изучения только одного круга сохранившихся предметов изобразительного искусства чрезвычайно трудно [2, 25]. Игнорирование или преуменьшение роли этнографических знаний в археологии ведёт к возникновению расхожих археологических штампов, нередко далёких от реальности [3, 97; 18, 146]. Поэтому, метод этнографических параллелей, при изучении смысла древнего искусства, часто выступает одним из основных. Под ним понимается применение этнографических аналогий к археологическому материалу. В качестве критериев для сравнения данных двух наук были предложены следующие положения: 1) соответствие уровней социально-экономического развития; 2) сходные географические условия; 3) по возможности единый генезис [7]. Поиски более строгого и объективного подхода к использованию этнографической информации в археологических реконструкциях ещё не завершены. Этот метод подвергается справедливой критике со стороны учёных по причине неразработанности исторически достоверных методик сопоставления археологических и этнографических фактов [4, 34; 8, 58]. Сопоставлять археологические признаки социального характера с материалами живой культуры, которую изучает этнография, практически невозможно, поскольку, общества, сохранившие традиционный уклад, прошли длительный путь развития и степень их трансформации во многом неясна. Даже при наличии генетической преемственности между этнографическими и археологическими культурами сходные явления в силу изменившихся условий могут быть аналогичными лишь по внешности, тогда как место и содержание их в культуре будут иными. Но все исследователи, даже противники этого метода, вынуждены привлекать сходный этнографический материал, чтобы понять смысл искусства, поскольку исторический процесс имеет свои закономерности, преемственность и непрерывность традиций на протяжении тысячелетий.

Археология наиболее полно фиксирует временной аспект культурно-исторического процесса, этнография отражает механизм этого процесса, устройство, функционирование, повседневную жизнь. Другие стороны отражаются в иных видах исторических источников – фольклорных, письменных, лингвистических. Следовательно, моделирование (понимание) прошлого может быть построено лишь на основе синтеза разных видов источников.

Кризисы понимания смысла возникают, когда распадаются внутрикультурные связи между основными для каждой культуры понятиями, составляющими основу мировоззренческих схем, характеризующих ту или иную эпоху.

Пониманием, как постижением смыслов и значения знаков занимается герменевтика. Основной ее метод – вчувствование, эмпатия, где неустраним интуитивно-эмоциональный элемент. В научной среде роль эмпатии оценивается невысоко и даже негативно. Но, тем не менее, существует простое объяснение, что познает и понимает живой человек в реальной жизненной среде и понимание требует участия всех его форм сознания. Научно-познавательная деятельность не может ограничиваться только тем, что традиционно составляет предмет методологии науки, она должна включать и «субъективные реальности» позиции исследователя, без

которых наука просто невозможна. Существованием внутреннего критерия истинности в герменевтике является то, что понимание связывает факты в единое целое и то, что появляется целостность их восприятия. В нашем случае изучения и попытке понимания искусства народов Прикамья почти единственное средство проверки достоверности – это выявление различного рода совпадений.

Каким образом, к изучению предметов древнего и средневекового искусства применялись и продолжают применяться исторические методы, часть которых успешно используется в искусствоведении. Специальные искусствоведческие исследования археологических артефактов немногочисленны. Наиболее плодотворно это направление разрабатывается в области изучения скифского искусства [5, 6, 10, 11, 12, 13].

6. *Стилистико-композиционный подход к изучению древнего искусства*

Сюжет произведения искусства, та головоломка, решением которой озабочено большинство исследователей древнего искусства, а так же его замысел и идейный смысл, на определённом этапе работы с источниками могут оставаться вне внимания искусствоведа, потому что эти компоненты не являются по своему происхождению специфически зрительными. Следовательно, любой сюжет в изобразительном произведении – вне зависимости от того, насколько явно и подробно он там представлен, насколько он доступен нашему пониманию, насколько он значим сам по себе, – по отношению к композиции вторичен [11, 34].

Одним из немногих удивительно виртуозных и сугубо искусствоведческих исследований археологических древностей, основанных на анализе изобразительной поверхности и приёмах стилизации образов, является работа М.Л. Подольского. Он рассмотрел предметы скифского звериного стиля через призму построения композиции. Подход к художественному произведению как к тексту, который следует дешифровать, расчленение цельной композиции изделий на составляющие элементы, распознаваемые как знаки, разрушает цельность художественного образа. Нет сомнения, отмечает учёный, в том, что знаковость присуща всем сферам культуры, в том числе и изобразительному искусству. Но художественный образ в целом не сводится ни к слову, ни к предложению, а отдельно взятые его элементы к знаку. И самое главное – композиция не сводится к синтаксису. Перевод изображения в категорию текстов требует соответствующей его перекодировки, преобразования. Эта процедура отсекает как раз то, что составляет своеобразие художественного стиля [11, 11].

Однако, известно, что искусство относится к знаковым системам. В семиотике (науке о знаках и знаковых системах) утвердился взгляд на искусство как на вторичную, по отношению к живому разговорному языку, моделирующую систему. Многими исследователями было отмечено и изучено сходство в функционировании этих двух сфер культуры. Искусство в древних обществах, с которыми имеет дело археология, было полностью связано с мифом и ритуалом и не могло функционировать вне конкретного заданного контекста. Следовательно, существовала неразрывность текста вербального (язык) и изобразительного (искусство) [12, 324-325]. Эти рассуждения естественно наводят на мысль о подходе к изучению искусства как к тексту.

Ещё один взгляд на искусство древности, не искусствоведческий. Его высказал антрополог Я.Я. Рогинский. Суть его заключается в том, что следует различать искусство-образ и искусство-ритм. Искусство изучаемого нами периода, не смотря на

то, что оперирует некоторыми изобразительными образами, тем не менее, подчиняет их ритму. Ритму организации костюма, например. Те же образы медведя, коня, уточки вплетены в ритмичную композицию головного убора, накосника, нагрудника, пояса и т.д., то есть относятся к орнаменту. А интерпретация орнамента как текста, обречена на неудачу, потому что это больше похоже на музыку [14].

Все существующие подходы к изучению искусства древнего и средневекового периода истории Прикамья не исключают друг друга, несмотря на кажущиеся противоречия и сложности их практического применения. Определяющим здесь будет комплексное исследование изображений.

Литература

1. Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. М.-Л., 1986.
2. Грибова Л.С. Пермский звериный стиль. Проблемы семантики. М., 1975.
3. Клейн Л.С. Археология и этнография: проблема сопоставлений // Интеграция археологических и этнографических исследований. Ч. I. Омск – СПб., 1998.
4. Колпаков Е.М. Религиозные представления и археологические данные // Религиозные представления в первобытном обществе. М., 1987.
5. Королькова Е.Ф. Теоретические проблемы искусствознания и «звериный стиль» скифской эпохи: К формированию глоссария основных терминов и понятий. С-Пб., 1996.
6. Кузьмина Е.Е. О «прочтении текста» изобразительных памятников искусства евразийских степей скифского времени. Методика анализа памятников // Мифология и искусство скифов и бактрийцев. М., 2002.
7. Массон В.М. Вопросы социологической интерпретации древних жилищ и поселений // Реконструкция древних общественных отношений по археологическим материалам жилищ и поселений. Л., 1974.
8. Матвеев А.В. Проблемы применения археолого-этнографического метода в изучении искусства древнекаменного века (историографический аспект) // Интеграция археологических и этнографических исследований. Омск, 2003.
9. Оятева Е.И. К вопросу о методе изучения художественной металлической пластики Прикамья I – начала II тысячелетия н.э. // Искусство Прикамья по материалам художественной металлической пластики. Пермь, , 2003.
10. Переводчикова Е.В. Язык звериных образов. М., 1994.
11. Подольский М.Л. Зверь, котрый был сам по себе, или Феноменология скифского звериного стиля. СПб, 2010.
12. Полидович Ю.Б. Этнокультурная ситуация в Евразийских степях враннем железном веке по данным скифского «звериного стиля» // Формирование и взаимодействие уральских народов в изменяющейся этнокультурной среде Евразии: проблемы изучения и историография. Уфа, 2007.
13. Раевский Д.С. О семантике одного из образов скифского искусства // Новое в археологии. М., 1972.
14. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. М., 1982.
15. Смирнов И.Н. Чудские древности // Энциклопедический словарь / Брокгауз Ф.А., Эфрон И.А. Т. 39. М., 1903.
16. Хлобыстина М.Д. К социальной интерпретации археологической культуры (по материалам погребальных комплексов) // Методологические аспекты археологических и этнографических исследований Западной Сибири. Томск, 1981.
17. Шнирельман В.А. Археология и этнография: проблемы корреляции // «Моя избранница наука, наука, без которой мне не жить...». Барнаул, 1995.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ИСКУССТВА МАНГИ В РОССИИ

Ключевые слова: Японское искусство, манга, современное искусство, журнальная графика.

Keywords: Japanese art, manga, modern art, journal drawing.

Манга, разновидность японской традиционной графики – уникальное явление, на которое сегодня нельзя не обратить внимание. Слово «манга» ввёл великий японский художник XIX в. Кацусика Хокусай. Означает оно набросок, а в современном понимании – историю в картинках (комикс). История развития манги в Японии охватывает больше столетия. Искусство это вобрало классические образцы традиционного японского искусства.

Манга была и остаётся частью японской культуры. Но вместе с тем она приобретает мировое значение. Манга вышла за пределы своей исторической родины и успешно завоёвывает сердца всё новых почитателей среди людей всего мира. В нашей стране на сегодняшний момент всё больше пробуждается интерес к аниме и манге, появляется многочисленная армия их поклонников. Рассмотрев развитие манги в России, проанализировав работы в этом стиле российских художников, мы сочли возможным, поднять вопрос о возможности существования «русской манги», отражающей наше национальное мировосприятие.

Еще несколько лет назад в нашей стране об аниме и манге знали лишь единицы. Знакомство российского зрителя с этим видом искусства началось во времена Советского Союза. Многие помнят полнометражный мультфильм детства – «Кот в Сапогах». Он бил все рекорды посещаемости в кинотеатрах СССР и взял первый приз в номинации детских фильмов на Московском кинофестивале в 1969 г. Это и «Кругосветное путешествие Кота в Сапогах», остроумнейший и яркий фильм, и «Русалочка», и совместный с нашими мультипликаторами «Двенадцать месяцев».

После наступило затишье, которое в 1996 г. взорвал ныне не существующий «Телеканал 2х2» показами аниме-сериалов – «Роботек», «Макросс», «Ведьма Салли», «Прекрасная воительница Сейлор Мун». Эти аниме-сериалы нельзя было назвать шедеврами японской анимации. Это были простые дешевые «мультики». Но они привлекали маленького зрителя. Японская анимация притягивала психологическим напряжением действия, фантастическими мирами, неожиданной концовкой. Но самое главное – точно воспроизведенными человеческими характерами и эмоциями, которые свойственны живому, а не нарисованному человеку.

Различными путями начали открывать для себя японскую анимацию и мангу наши соотечественники. Информацию черпали по крупинкам из Интернета. Приходилось кроме английского изучать и японский язык. В 1996 г. группой энтузиастов в Москве был основан клуб любителей японской анимации R.An.Ma (Russian Anime and Manga Association). У истоков клуба стояли давние поклонники научной фантастики. R.An.Ma обзавелась двумя веб-страничками (ranma.anime.ru, www.akira.ru), решив, что это удобный способ поделиться информацией и привлечь внимание. В клубе стали появляться яркие и талантливые люди. Одним из таких стал молодой лингвист и киновед Борис Иванов, чье увлечение аниме практически переросло в профессию. Осенью 1998 г. им был открыт сайт «Аниме и манга в

России» (www.anime.ru), вскоре превратившийся в настоящий справочник по японской культуре. Иванов написал книгу «Введение в японскую анимацию». Авторитетные еженедельные издания «НГ Exlibris» и «Литературная газета» включили «Введение» в список наиболее интересных книг.

Сейчас R.An.Ma представляет собой ассоциацию аниме-клубов с филиалами в двух десятках городов по всей России, связанную с аналогичными клубами в Японии, Европе, США, Израиле, Прибалтике. Количество поклонников аниме и манги в России возросло настолько, что можно сказать, относительно небольшая группа энтузиастов превратилась в серьезное он- и оф-лайновое сообщество. На данный момент в стране множество фэн-клубов. В Ижевске их три (филиал R.An.Ma, АниМаниЯ, Эсфирь). Существование клубов не сводится только к просмотру фильмов или общению внутри своего круга. Клубы озвучивают аниме, переводят мангу, проводят различные мероприятия: косплеи, аниме-пати, крупномасштабные фестивали. Благодаря помощи культурного отдела посольства Японии, многочисленных Обществ дружбы между нашими странами стало возможным проведение фестивалей японской анимации в Воронеже, Екатеринбурге и Ростове-на-Дону. Кроме показа аниме, японских фильмов, на таких мероприятиях выставляются на суд зрителей оригинальные манги русских художников, рисунки. На подобных вечеринках можно услышать выступления известных в анимешной среде рок- и поп-групп: «Suki da!», «U*Mi», Четыре четверти», «Dolls» и другие. Они поют не только свои и японские песни, но и перепевают последние на русский язык.

Ижевские клубы приглашаются принять участие в мероприятиях, организованных другими клубами. Например, АниМаниЯ в 2004 г. в рамках программы «Ижевск – культурная столица Поволжья» выступала на заключительном концерте дней японской культуры. Клубы активно сотрудничают с прессой и телевидением: местные телеканалы снимали сюжеты об АниМании.

Можно говорить о появлении новой необычной субкультуры в среде молодежи. Популярное издание различной направленности начали посвящать статьи аниме и манге. Первым изданием, которое в 1999 г. открыло на своих страницах постоянную рубрику под названием «Мир аниме», был журнал о видеоиграх «Великий Дракон». За «Великим Драконом» последовал журнал «Страна Игр» с рубрикой «Банзай». Следующими были такие издания, как «Сериал», «Классный Журнал», «Мир фантастики», «Попурри». В Москве и Санкт-Петербурге выпускаются журналы полностью специализирующиеся на манге и аниме. В качестве примера можно привести «Anime magazine» и «Anime guide».

Появляется в продаже лицензированное аниме на видео, DVD- и CD- дисках. Компания «MC Entertainment», занимающаяся этим, каждый год предоставляет по несколько новинок. Возможно, когда-нибудь на прилавках магазинов появится японская манга, переведенная на русский язык. Этого еще не случилось. Но есть первые опыты российских художников, рисующих и создающих свои произведения в стиле манга. Это профессиональные художники, осваивающие пришедший из Японии стиль, и любители, начавшие свой творческий путь с аниме. Начальные этапы – это чаще всего копирование, изображение любимых персонажей, фэнская манга на героев любимых манг и аниме. После периода копирования возникает желание придумать собственный мир со своими героями и правилами.

Российских художников-мангак, публикующих свои работы в каком-либо издании, пока не так много. Первый, о ком хотелось бы рассказать, это Богдан

Куликовских, комиксист-иллюстратор, член арт-студии «Люди Мертвой Рыбы». Его первый комикс «Тень» был напечатан в 1998 г. в «Великом Драконе». Затем последовали «Стальные облака» – мир анахронизмов, закосневшей системы, стремящейся сохранить себя, во что бы то ни стало. Здесь можно увидеть и критику современного мира.

«Стальные облака» – черно-белая манга на девятнадцать страниц. Сначала она была нарисована и затонирована карандашом, а потом обработана на компьютере. На момент создания этой манги автор еще плохо владел рисунком. В ней не всегда понятны действия персонажей, но не из-за того, что движение передано неправильно, хотя в некоторых случаях для его лучшей передачи подошел бы иной ракурс. А из-за слабых неуверенных линий и плохой тональной разработки. Художник не акцентируется на главном и уделяет второстепенным деталям больше внимания, чем следовало бы. В персонажах четче и жестче прорисована одежда, ее складки, чем лицо. Для японского мангаки черты лица героя на крупных и средних планах, когда не стоит задача показать панорамный вид местности, важнее. Иногда дальние планы города излишне перегружены. Компьютерная обработка повредила манге. Карандашный рисунок не заметен рядом с черными пятнами заливки, которые использует художник.

Следующим шагом стала «Ника». Техника рисунка изменяется в лучшую сторону. Персонажи изображаются в сложных позах, чувствуется, автор сделал не одну пару набросков. Раскраска компьютерная, но несомненный плюс, что некоторые страницы Богдан пытается сделать в одной колористике. Задние планы также детализированы, но светлый цвет уводит их вглубь. Линии стали увереннее. Тушь и перо не терпят неточностей.

Жанр «Ники» можно отнести к «махо-сёдзэ» с элементами фэнтези. Герои «Ники» интересны, каждый со своим характером. В первом томе хотелось бы выделить колоритный образ Кощея Бессмертного. Сначала он появляется в виде худого высокого старика в строгом костюме. А затем постепенно превращается в себя настоящего с желтыми пронзительными глазами, острым носом, сероватой бородой, черной короной на голове и чернеющими лохмотьями плаща за плечами. Используемые цвета и линии помогают в раскрытии характера и образа. На одном из кадров с шипастой короной, с взметнувшейся вверх рукой и со словами о покорении мира он очень похож на американскую Статую Свободы. Вышло это случайно или автор иронизирует? Образ Кощея Бессмертного – неожиданное современное прочтение автором народного творчества.

Можно ли назвать «Нику» мангой? «Ника» цветная, в первом томе всего 32 страницы, что характерно для западного комикса. Здесь нет тонкой эстетики рисунка, изящества, присущего лучшим образцам манги. Нет недосказанности впечатлений, передачи сложных эмоций. В последующих томах «Ники», когда девушка попадает в незнакомый волшебный мир, чувствам и впечатлениям героини Богдан уделяет больше внимания. В пугающем своей непохожестью на обычную жизнь мире открывается настоящий характер Ники: робость перед чудом, забота о тех, кто рядом с ней, покровительство слабым, печаль и неверие в предательство лучшего друга. Переживания героини кажутся реальнее. Действие в комиксе идет быстро. В нем нет постепенных движений, замедления для лучшего эмоционального прочувствования читателем. В «Нике» использована японская стилистика – те самые «большие глаза»,

условные знаки. Но можно ли назвать «Нику» русской мангой? Позже мы еще вернемся к этому вопросу.

Следующая российская художница – Энжи. Она появилась с мангой «Лина» в 2001-2002 гг. на страницах «Классного журнала». Жанр «Лины» относится к «сэнтай» и «махо-сёдзе». Группа девушек-волшебниц борется со злом в лице Лорда Роэна, повелителя Темной Горы. В этом мире обычное сочетается с волшебным. Учитель в школе может отправить школьниц на поиски духов и их королевы. И школьницы оставляют учебу и отправляются в путь. Из их путешествия сложно представить в каком они мире (русское окружение сменяется японским, японское – сказочным, современное – средневековым). В манге нет хороших общих планов местности, поэтому читателю приходится додумывать самому. Кажется, сама художница плохо представляет, в какой мир она поселила своих героев. Главные героини не отличаются друг от друга по характеру. Раскраска тоже компьютерная, но кажется грубее. Художница использует много темных жестких цветов. Нет объединяющего колорита. Цвета задних планов очень насыщенные, световоздушной перспективы нет. Читатель не видит выхода в пространство. Глазу негде отдохнуть. Из-за подобных недоработок атмосфера манги кажется тяжелой, будто главных героев заперли в подвал.

Техника рисунка слабовата. Позы и движения персонажей выглядят неубедительными, скованными. Чувствуется неуверенность и творческая несвобода автора. Поэтому в манге много средних планов, на которых Энжи не считает обязательным аккуратную прорисовку важных деталей в облике персонажей. И практически нет интересных ракурсов. Если в «Нике» Богдан экспериментировал, искал наиболее удачные решения для показа динамики движения, организовывал листы не по прямым линиям, ограничивающим кадры, то Энжи - нет. В «Лине» использована японская стилистика и символика. Причем художница использует японские символы и знаки, не всегда понимая их смысл.

В «Классном Журнале» печатается манга Нэко в соавторстве с Azurro «Школа №5». Нэко художница из Екатеринбурга. Манга «Школа №5», печатающаяся в «Классном Журнале», рассказывает о маленькой девочке-котенке Нэко и ее друзьях, о повседневных буднях в школе и дома. Все эти истории – милые зарисовки об огорчениях и маленьких радостях, о чувствах и увлечениях, в общем, обо всем, что составляет нашу непростую жизнь. Цвета этой манги светлые, почти пастельные, не «режут глаз» как это было в случае с «Линой». Рисунок уверенный, легкий, в нем нет напряжения и скованности. Другие работы Нэко можно увидеть на ее личном сайте <http://www.gamefan.ru/neko/index.htm>. Нэко не собирается останавливаться, в ее планах есть особый пункт – выпустить отдельной книгой свою мангу «Арнестад».

«Юла» - это первый в России регулярный журнал, где печатаются истории в стиле манги, как заявлено на обложке, «для заводных девчонок». Выходит он с апреля 2004 года. Художницы: А. Кирсанова, Ю. Кукушина, О. Гусева. Жанр «Рыцарей Радуги» тоже можно определить, как «сэнтай» и «махо-сёдзе». Манга цветная и довольно качественная. Рисунок и компьютерная заливка цветов аккуратные. Активно используется японская система символов и знаков. Много отсылок к оригинальным японским мангам и аниме. Журнал не ограничивается только «Рыцарями Радуги». В нем есть особые путеводительницы – две сестренки Кира и Маня, одна спокойная, нежная, другая шумная и хулиганистая. Они напоминают события предыдущих глав «Рыцарей», рассказывают что-нибудь интересное для

читателей. Они очень оживляют журнал. Героини прорисованы в так называемом «чиби»-стиле.

Следующий художник – Анри, член фэн-клуба R.An.Ma. Он иллюстрирует отечественную фантастику и фэнтези, с его обложками выходили книги С. Лукьяненко, Г.Л. Олди, Н. Перумова и многих других писателей. Некоторые его работы выполнены в манга-стилистике, но их не так много. Есть даже фэн-арт на героев «Прекрасной воительницы Сейлор Мун». Один такой рисунок с Ами Мизуно из «Сейлор Мун» был напечатан на обложке книги Б. А. Иванова «Введение в японскую анимацию». Насколько известно Анри пока не создал ни одной собственной манга-истории.

Следующие художники – арт-группа LAMP. LAMP расшифровывается, как Lovely Angels Meta-Psychosis. Творческий состав группы постоянно менялся. На сегодня осталось три: Ева Соулу, Нэко Шрёдингер и А. Купер. Название LAMP перекликается с названием японской арт-группы CLAMP. Очевидно, это сознательный ход для привлечения внимания.

Не только «Классный Журнал» продвигает работы молодых художников. Издания серии «Попурри» печатают на своих страницах как мангу своих читателей, так и отдельные рисунки. Из всех, кто издавался в серии «Попурри», наибольшего внимания заслуживают Dr.Smolev и Тацуо Икоцу. Dr.Smolev – художник из Кирова, член кировского фэн-клуба. В первом номере «Аниме. Попурри» за 2003 г. была напечатана его манга про мишку, который мечтал стать котенком. Это забавная и немного ироничная история.

Тацуо Икоцу – художница из Ижевска, она студентка (сейчас выпускница) ИИИД УдГУ, специальности ДПИ. В стиле рисунка, в частности изображения глаз, чувствуется влияние творчества Каори Юки. Но Тацуо Икоцу не подражает, она выработала собственный стиль. Сюжет манги «Vampire Love» раскрыт на четырех страницах. Тональная проработка хорошая, интереснее, контрастнее, живее, чем в таком же черно-белом первом опыте Богдана. В некоторых случаях не хватает умения выделить главное, чтобы одна страница воспринималась, как единое целое, и взгляд легко скользил бы, не задерживаясь на мелких частностях. Тацуо Икоцу использует так называемые, скринтона.

Итак, русских художников, создающих свои произведения в такой стилистике, немало. Со временем мы начинаем узнавать стиль каждого. Русская манга нашла своего читателя пока только среди детей, подростков и фэнов. В нашей стране привыкли считать, что комиксы, как и мультфильмы, предназначены только детям. Серьезная русская манга для взрослых прошла бы незамеченной. Вот почему русские художники больше ориентируются на молодежь. Это объясняется и тем, что сами создатели имеют возраст от двадцати лет.

Мы не можем говорить и о жанровом разнообразии, характерном для японской манги. Приходится констатировать факт стойкой привязанности к жанру «махо-сёдзё». Русские художники позаимствовали японскую стилистику рисунка, некоторые символы и знаки, даже мифологию, но привнесли свое видение, представления о жизни и смерти, счастье и дружбе. В русской манге нашли отражение герои народных сказаний – Кощей Бессмертный в «Нике». Этот авторский ход вдохнул в мангу исконно русское. Русская манга в большинстве своем цветная. В ней нет недосказанностей, ассоциаций, того, что составляет особую атмосферу японской манги. В ней нет раскадровок движения, которые ввел Осама Тэдзука. Но русские

мангаки ищут интересные решения, точки зрения, стараются свободнее использовать рамки кадров.

Возможно ли само понятие «русская манга»? Русская манга не похожа на японскую. Но она и не ставит себе задачу создавать копии. Возможно, манга подтолкнет к появлению новых образов, не только в русской манге, но и в изобразительном искусстве, живописи, графике. Ведь японская традиционная графика влияла на западное и русское искусство. Появятся новые темы, сюжеты. Может быть, возникнет манга на национальные темы, мысли о создании манги по удмуртским мотивам, были уже выражены некоторыми художниками.

Мы задались целью выяснить, знает ли что такое искусство манги, население нашего города. Было опрошено около 80 человек. Искусство манги известно малому проценту населения Ижевска. Наиболее восторженны в своих высказываниях подростки. Их привлекают герои, сюжеты, эмоции и чувства, фантастические миры, интересно наблюдать за тем, как взрослеют герои, какие события влияют на эти изменения. Зрители понимают, как с достоинством выйти из той или иной ситуации, меняются вместе с любимыми героями. Манга учит их жить и воспринимать мир с радостью, видеть красоту жизни. Подростки впитывают особое японское мировосприятие, философию, хотя сами не подозревают об этом. Привлекает их стиль графики своей красотой и необычностью. Взрослые более сдержанны в проявлении чувств. Однако и им интересны фантастические миры. Это вносит разнообразие в повседневную жизнь. Художники обращают внимание на технику. Их привлекает лаконизм и символичность рисунка. Стиль в целом вызывает интерес к японской истории, философии, восприятию мира.

Литература:

1. Аниме и американская мультипликация: соотносительный анализ//Великий дракон, №44, М., 1999. с. 8 – 9.
2. Геворкян К. Манга – отдушина японца// Япония сегодня, №3, М., 2000. с. 2 - 3.
3. Ёнедзава Ё. Всемирный феномен аниме: прошлое и настоящее// Ниппония. Открытие Японии, №27, Токио, 2003. с.4 – 7.
4. Иванов Б. Таинственная игра// Аниме. Попурри, №2, Киров, 2003. - с. 6.
5. Торикай С. Мир аниме изнутри// Ниппония. Открытие Японии, №27, Токио, 2003. с. 14 – 15.
6. Тупкало А. Наследники Хокусая//Если, №10, М., 1998. с. 68 – 74.
7. Что такое манга// Аниме. Попурри, №1, Киров, 2003. с. 23.

Неустроева С.Л.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

ЦЕННОСТНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРИРОДЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-АКВАРЕЛИСТА В.П.КУЗНЕЦОВА КАК ТЕНДЕНЦИЯ ИСКУССТВА 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Ключевые слова: природа, акварель, художник, пейзаж

Keywords: nature, watercolor techniques, artist, painter landscape

Тема родной природы волновала не одно поколение творческих людей. К ней обращались писатели, поэты, музыканты. Всплеск интереса к изображению природы возникал, как правило, в то время, когда художник был скован рамками идеологии. В

начале восьмидесятых годов застойная фальшь остро чувствовалась не только на партийных съездах. Она проникла во все сферы общественной жизни, но именно тогда творческим людям открылась дорога к переосмыслению действительности. Художники по-разному выражали свою гражданскую позицию. Одним предстояло стать пророками, другим юродивыми, третьим отшельниками, но были и те, кто утешался в уединении с природой, молчаливая мудрость которой открывала надежду на новую жизнь.

Владимир Петрович Кузнецов – автор более тысячи графических и живописных работ, которые сегодня находятся в частных коллекциях России и Западной Европы. Художник-самоучка родился 10 ноября 1950 г. Вырос в поселке Ува Удмуртской республики.

В пятидесятые годы двадцатого века обессиленная войной страна строила коммунизм. Родителям художника приходилось много работать. Об образовании детей думали меньше всего. Тем не менее, уже в школьные годы Владимир проявлял незаурядные способности к рисованию, особенно легко удавалось копировать портреты коммунистических лидеров.

Людмила Петровна, жена художника, вспоминает: «Однажды, пересматривая семейный альбом, мы с мужем обнаружили старую фотографию. На ней красовались две пятиклассницы. Это были я и моя подруга. Наша школьная форма и пионерские галстуки гармонично смотрелись на фоне портрета пролетарского писателя Максима Горького. Володя сразу узнал свою работу». Действительно, портрет этот доверили написать десятикласснику Володе Кузнецову. Тогда вся школа восхищалась изобразительным талантом своего ученика. Ему прочили большое будущее. В 1968 г. Владимир стал студентом художественно-графического факультета Удмуртского государственного педагогического института. В то время на факультете преподавали лучшие художники-педагоги: Б.А.Постников, П.С.Семенов, Р.К.Тагиров, Г.А.Репин, Н.Я.Попов и др.

Никто не мог предположить, что заветная мечта оборвется внезапно. Несмотря на явные способности по дисциплинам художественного профиля, студент-первокурсник понимал, что получение квалификации связано с учительской профессией. Володя с детства заикался, а тут еще кто-то публично усомнился в его профессиональной пригодности в связи с дефектом речи. Для скромного сельского паренька чужое мнение сыграло решающую роль. Выбор был сделан. Учителем Владимир так и не стал, но художником стать заставила сама жизнь. Как вспоминает Людмила Петровна Кузнецова: «Муж всегда помнил тот единственный год на худграфе, педагогов, уроки живописи».

В 1970 -1972 гг. Владимир служил в армии. В свободное время занимался творчеством, писал этюды, портреты сослуживцев, делал наброски. Участвовал в выставках работ военнослужащих в Доме офицеров. Здесь же прошла его первая персональная выставка. По возвращении домой он устроился в художественную мастерскую ДК «Юность», а уже через четыре года состоялась его очередная персональная выставка в родном поселке.

Почти десять лет художник искал путь самовыражения, собственный почерк, манеру исполнения. Приглядываясь к различным живописным техникам, экспериментировал и много работал. 1977 г. принес первые профессиональные успехи. За участие в выставках художник был награжден дипломом Первой степени среди удмуртских самодеятельных художников, дипломом Первого Всесоюзного

фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся РСФСР, а также бронзовой медалью ВДНХ СССР.

Период застоя невольно повлиял на творчество еще молодого художника. Скучная, однообразная работа ограничивалась оформлением первомайских и ноябрьских демонстраций, созданием партийных лозунгов и социальных плакатов. Идеалы коммунизма, еще недавно так вдохновлявшие, перестали волновать. Будни стали казаться безвыходно однообразными. В этот период Кузнецов снова обратился к пейзажу, где пытался найти внутреннюю гармонию и покой. Незатейливые деревенские мотивы, скромная простота родной природы увлекли его с еще большей силой. Художник снова в творческом поиске, и в 1989 г. делает окончательный выбор в пользу акварельной техники «по-сырому». Тогда же начинает экспериментировать с солевыми и мыльными эффектами. Вместо кистей применяет губку, которая помогает добиться более мягкой воздушной перспективы. Контролируя движение красочных подтеков, писать предпочитает на горизонтальной поверхности.

Работал Владимир Петрович азартно, невообразимо много, порой находясь на пленере несколько часов подряд. Затем дома по памяти, пока еще «не остыло» первое впечатление, делал до десятка вариантов так взволновавшего его пейзажа. Обладая потрясающей фотографической памятью, изобразительным вкусом, чувством меры, невероятной трудоспособностью, Владимир Петрович делал огромное количество копий с одной единственной целью - добиться наиболее выразительных живописных эффектов, которые хоть как-то приблизили к реальности впечатления от красоты так любимой им родной природы.

Кажется, все, что ему было нужно, – это посвятить зрителя в мир собственных идеалов и ценностей. Нежная лиричность, сиюминутное наслаждение застывшим в памяти моментом отличало пейзажи конца 80-х начала 90-х годов. Надеясь их особой поэтичностью, художник невольно влюблял зрителя в неброскую красоту родной природы. Ему одинаково точно удавалось передать цветовую гамму и настроение, как разных времен года, так и разных времен суток. Особенно впечатляют ночные пейзажи. Тонко прописанное звёздное небо говорит о сформировавшемся мастерстве автора. Не менее эффектны были и лунные пейзажи, где часто контражур силуэтов деревьев на фоне ярко светящейся луны, усиливал впечатление таинственности.

Нельзя не отметить мастерство художника в изображении зимних пейзажей. Именно они удавались ему лучше других. С большим художественным вкусом изображены прозрачная чистота зимнего дня, пушистость падающих снежных хлопьев, силуэты деревьев, отбрасывающих длинные голубовато-серые тени, игра рефлексов на белом фоне снега. Не менее интересна была художнику и тема воды. Он достаточно часто применял в композиции этот мотив, находя эффектные технические приемы в изображении зеркального отражения водной глади.

В.П. Кузнецов никогда не считал себя профессиональным художником, не считал свои работы, претендующими на безупречное композиционное решение. Его высокое техническое мастерство, владение сложными живописными техниками, тонкое чувство красоты родной природы, выбор прекрасных, понятных каждому зрителю мотивов, позволили художнику оставить свой след в искусстве Удмуртии.

К концу 90-х годов художник достиг высокого профессионального уровня в технике акварели. Несмотря на тяжелую болезнь, он много работал. Вплоть до 1997 г. активно участвовал в выставках районного и республиканского значения. 17 октября

2000 г. состоялась последняя прижизненная выставка работ художника. Новый век начался без него. Время, изменившее систему ценностей, оказалось не властным над творчеством талантливого сельского художника. Современного зрителя до сих пор волнуют его удивительные, тонкие акварельные пейзажи. Они успокаивают, врачуют, умиротворяют. Главное же их достоинство заключается в способности сосредоточить внимание зрителя на не иссякающем источнике. Этот источник живительной ценности называется родной природой.

Одинцова А.Ю.

Российская академия живописи, ваяния и зодчества, г. Москва

РОЛЬ ЗАКАЗЧИКА В ФОРМИРОВАНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ СЛОЖЕНИЯ УСАДЕБНЫХ КОЛЛЕКЦИЙ

Ключевые слова: усадебная культура, традиции, коллекционирование

Keywords: the estate cultural, tradition, collecting

В наши дни наблюдается всё возрастающий интерес к русской истории. Поиск своей самобытности, духовные искания люди связывают с традиционной русской культурой и отечественным искусством.

История России, сложение традиций и преобразования в области культуры, неразрывно связаны с историей отечественного коллекционирования. Эволюция художественного собирательства отражает изменения, происходившие культурной жизни общества, иллюстрирует его мировоззрение и ценностные ориентации. Изучение истории сложения и бытования коллекций, в частности — усадебного коллекционирования, является актуальной темой для научных исследований. В свою очередь, изучая тему отечественного коллекционирования, нельзя не упомянуть о роли заказчика в формировании отечественной художественной культуры. Возведение зданий, оформление интерьеров, создание скульптур и живописных полотен — представляло собой длительный созидательный диалог заказчика и художника. Наиболее ярко это взаимодействие проявлялось в составлении художественных коллекций.

Коллекционирование произведений искусства, как интереснейший культурно-социологический феномен всегда отражает личность, интересы и вкусы самого собирателя, а также и уровень существующей культуры, позволяя проследить степень восприимчивости общества к художественным ценностям.

Большую часть составляли коллекции западноевропейского искусства. Мода на европейское искусство, начавшись с эпохи Петра I, поддерживалась многими русскими императорами. Создание императорских дворцово-парковых ансамблей стимулировало строительство дворянских усадеб по всей России. Их интерьеры, времяпрепровождение их обитателей копировались с придворного быта. Ориентируясь на вкусы императора и первых столичных домов, многие дворяне украшали свои усадебные галереи картинами европейских мастеров, демонстрируя при этом своеобразную верность двору.

Живописные коллекции были различны по своему составу, тематике, принадлежности к европейским художественным школам и выполняли различные

функции: декоративную, репрезентативную, познавательную, идеологическую. Последняя была особенно важна для большинства коллекционеров, отвечала за неё портретная галерея. Собрание фамильных портретов, а так же портретов царствующей императорской династии и европейских монархов были ядром коллекции.

Начиная с эпохи Петра Великого, портретному жанру традиционно отдавалось предпочтение: коллекция портретов царей и государственных деятелей указана в первом рукописном каталоге Кунсткамеры [3]. Собрание портретов, наряду с другими картинами, хранились и в личных коллекциях императора и его ближайших сподвижников.

На портретах, составлявших галереи в столичных дворцах и в усадьбах, изображались не только члены семьи, близкие и дальние родственники, но и царствующие особы, видные государственные деятели. Дополняя и преумножая эти коллекции, последующие поколения собирателей всячески старались связать свою родословную с императорским домом.

Одним из обязательных элементов усадебного дома являлась «громднейшая, в несколько сотен холстов» [2] фамильная портретная галерея, в которой часто выделяли, так называемый, «Императорский зал» [7]. Кроме того, портреты помещали в кабинетах, гостиных, даже спальнях.

Особое отношение к воспоминаниям и своей родовой памяти порождало желание иметь галерею семейных портретов, прежде всего — портреты своих ближайших родственников, родителей. Эти произведения могли заказывать столичным живописцам, приезжавшим в провинциальные усадьбы, но чаще их авторами становились домашние крепостные художники. Иногда портреты создавались в столицах, где помещики позировали художникам среднего уровня – в соответствии с доходами портретируемых. Порой просвещенные помещики сами брали в руки кисть и вставали за мольберт.

Когда-то в парадных залах и гостиных многих усадеб висели портреты владельцев работы Рокотова, Боровиковского, Левицкого, Кипренского, Венецианова. Но чаще всего для собственно провинциального портрета, была характерна анонимность. Главным для владельцев и зрителей было узнавание, и в подавляющем большинстве случаев владельцы портретов интересовало, кто на них изображен, и лишь во вторую – кем и как выполнены произведения.

Портретная галерея, как правило, состояла из двух разделов – фамильного и официального. Фамильный раздел, кроме обязательных портретов членов семьи, мог дополняться изображениями близких людей – друзей или любимых слуг. Официальный непременно включал изображения особ императорского дома, но, кроме них, могли также присутствовать портреты крупных вельмож и военачальников, к которым хозяева дома по каким-либо причинам испытывали особую симпатию.

Портретная галерея как бы фиксировала точку на пересечении двух осей, по которым развивалась жизнь дворянина, - исторической (фамильно-родовой) и социально-иерархической (официальной). Через нее происходило самоопределение человека в социокультурном пространстве. Вполне естественно, что вместилищем для подобного собрания, становилась родовая усадьба дворянина.

Усадебное убранство зачастую пополняли произведениями, привезенными из столичных дворцов. В таком случае картины, портреты могли быть исполнены

известными столичными живописцами. Как, к примеру, свидетельствует А.Н.Греч: «Князь Александр Борисович [Куракин] не упустивший ни одного хорошего живописца без того, чтобы не заказать ему свой портрет» [2]. Но чаще помещики использовали труд талантливых крепостных, из которых, к слову, вышли многие известные живописцы: И.П.Аргунов, В.А.Тропинин, М.Шибанов и многие другие. Конечно, большинство подобных работ отличается низким живописным уровнем и технологическим несовершенством. Но важно другое: подобные произведения создавались внутри усадебной среды, непосредственно для того, чтобы стать деталью традиционного убранства, частью родового гнезда, элементом сложной гармонии усадебного дома.

Изображения предков, уважаемых политиков и родных соседствовали с изображениями любимых уголков природы и дорогих сердцу интерьеров. Пейзажная живопись не уступала по популярности портретному жанру: к примеру, большая часть приобретаемых фламандских картин состоит из пейзажей. Западноевропейские ведуты на стенах имений часто соседствовали с видами родной усадьбы. На сегодняшний день эти собрания являются для исследователей драгоценным источником сведений о прежнем облике усадьбы, своеобразным иконографическим материалом, позволяющим судить о том, как переменялся облик имения, каким он был в прежние времена. Не менее популярным был и бытовой жанр. Рисунки, акварели и картины изображали сцены жизни в интерьере или же просто убранство комнат.

Коллекциям таких произведений часто отводились целые кабинеты, как например, в усадьбе Кусково: «Давно не существующие павильоны, колоннады и галереи, каналы, пруды и водоемы, свидетельствующие о том, что регулярные сады некогда были задуманы здесь в голландском типе и лишь потом переделаны во французские, статуи, дорожки и рабатки, подстриженные деревья, прогуливающиеся кавалеры и дамы – все это кажется наполовину пейзажем, наполовину планово-топографической перспективной живописью. Впоследствии гравированные за границей и, конечно, несколько там подправленные, эти виды Кускова составили великолепный альбом по русскому садовому искусству середины XVIII века» [2].

Нередко владельцы усадеб сами являлись авторами подобных «перспектив» и «ведут», и «интерьеров». Просвещенные помещики, общественные деятели и любители искусств, привечавшие в своих имениях талантливых художников, часто брали у них уроки живописи. Многие занимались профессионально, совершенствуя художественное мастерство под руководством учеников и педагогов Академии художеств в столице, экспонировали свои работы на художественных выставках среди мастеров-академистов.

Всё это говорит о высоком уровне развития художественной культуры, о формировании художественного вкуса русского общества. Во второй половине XVIII в. в России существует уже сложившийся, хорошо развитый художественный рынок. Развитию и формированию национальной художественной школы способствовало создание Академии художеств. В условиях новой культуры России сформировалась целая плеяда выдающихся отечественных художников и скульпторов, которые получив подготовку в России, продолжали обучение за границей.

Заграничные путешествия стали одним из обязательных условий воспитания и расширения кругозора дворянина, а также фактором развития его коллекционерских пристрастий. В путешествиях знакомились с коллекциями и музеями, посещали

художественные салоны и аукционы. Многие дворяне имели своих постоянных агентов, присутствовавших на крупных европейских аукционах. Таким образом, к концу XVIII в. у коллекционеров появилось достаточное количество источников для пополнения своих собраний. Помимо заграничных салонов и аукционов появилась возможность заказывать произведения высокого художественного уровня у русских живописцев.

Изменилось и отношение к произведениям искусства. Картина меняет свою роль в системе частных коллекций XVIII в. Если до этого полотна живописи, скульптура носили декоративно-прикладной характер, служили средством активного заполнения интерьеров, то теперь осознают самоценность предметов искусства. Картина более не «подгоняется» под стиль и пространство интерьера, теперь для произведения искусства устраивают специальные помещения: галереи и тематические залы. К примеру, А.А.Безбородко упоминает в одном из писем: «...Составил я хорошую коллекцию. От сего вышел другой расход, что я должен был построить большую картинную галерею» [1].

Экспозиции в таких галереях и залах теперь строятся не на принципе декоративности, но создают композиции, имеющие определённую тему, чаще всего идеологическую нагрузку. К примеру, увековечивают правление императора, возвеличивая его деяния на престоле российском. В таком случае, как и в эпоху Петра Великого, коллекционеры чаще всего ориентируются на придворные собрания: «Подбирая полотна для Михайловского замка, император Павел I отдавал предпочтения произведениям на сюжеты прославления власти, силы и разума. Павел I подбирал полотна в Эрмитаже, а так же приобретал картины при посредстве А.С.Строганова, собрание живописи которого было ему хорошо известно» [5].

Создаются также тематические залы, носящие менее официальный характер, призванные служить для удовлетворения эстетических чувств владельца: «Н.Б. Юсупов создал тематические залы в имении Архангельское: «Амуровая», посвященная любви земной и небесной, богов и людей. Для 13 античных мраморных скульптур во дворце Архангельского был устроен специальный зал, получивший название «Античный» [5].

Благоприятные условия для коллекционирования, уровень развития отечественных традиций и художественного рынка к началу XIX в. способствовали формированию выдающихся коллекций, характеризующих высокий уровень русской культуры. Семейные галереи и залы с живописным убранством перерастают в накопленные несколькими поколениями семейные собрания, ставшие социально-нравственным символом, воплощающим эстетику эпохи. Благодаря систематизации, изданию каталогов и стремлению экспонировать собрания, частные коллекции включаются в число достопримечательностей России.

В XIX в. русская усадьба вступает в новый период своего развития. Роскошь и торжественность быта предыдущих эпох уходит в прошлое, великолепные дворцы и поместья более не требуют наполнения произведениями искусства. Тем не менее, достигшее наивысшего подъема частное собирательство становится органичной частью усадебного быта, одним из элементов нового статуса усадьбы, как духовного центра русской художественной культуры.

Российское частное коллекционирование, ставшее частью международного контекста, большей частью было ориентировано на образцы западноевропейской культуры и науки. Но уже в последней трети века возрастает интерес к

национальному прошлому, к русской культуре и искусству. Патриотические настроения русского общества усиливаются ростом национального самосознания после победы Российской империи над войсками Наполеона. Подобное усиление гражданских позиций расширяют частное коллекционирование тематически, стимулируют собирательство произведений русского искусства и русской старины.

Эти события, а также общественный интерес не могли не повлиять на развитие русского искусства. Портреты офицеров 1812 г. работы О.А.Кипренского и А.О.Орловского, батальные картины В.В.Мазуровского, Ф.А.Рубо, Г.Г.Гагарина, Н.Д.Дмитриева-Оренбургского составили славу русского искусства в XIX столетии. В связи с этим появляется еще один фактор, обуславливающий пополнение коллекций – деятельность меценатов, стремившихся поддержать отечественных художников, дать им возможность творческого развития.

Безусловно, коллекционеры проявляли по-прежнему высокий интерес к зарубежному искусству. Однако художественные вкусы и эстетические запросы общества изменились. Составляя коллекции современной западноевропейской живописи, русские собиратели полагались на свою интуицию и художественный вкус, как, к примеру, в случае с коллекциями импрессионистов, не принятых поначалу общественным мнением во Франции, на своей родине.

Продолжавшийся на протяжении всего XIX в. подъем национального самосознания определил живопись русской школы играющую основную роль в собраниях 2-й пол. XIX - нач. XX вв. Ярким примером может служить усадьба «Горки», принадлежавшая супруге крупного промышленного деятеля Саввы Тимофеевича Морозова. Ядром коллекции служат произведения выдающихся русских художников 2-й пол. XIX - нач. XX вв.: А.А.Борисова, С.А.Виноградова, П.И.Петровичева, В.К.Бялыницкого-Бирули [4].

Логическим завершением бурной собирательской деятельности предыдущих столетий было сложение в XIX в. основных принципов каталогизации и издание первых русских каталогов частных коллекций. Именно благодаря традициям усадебного коллекционирования выкристаллизовались основные типы экспонирования произведений искусства на стенах парадных интерьеров и частных картинных галерей. Деятельность коллекционеров более не ограничивается накоплением произведений искусства в родовом поместье, но стремится к участию в общественной жизни: репрезентация собрания, благотворительности, организации выставок, научной и исследовательской деятельности. На основе частных коллекций создаются публичные музеи.

Частным усадебным коллекционированием занимались в основном представители высшей аристократии. Из их среды выросли первые настоящие ценители и знатоки, прошедшие путь от простого собирательства к знаточеству и формированию специализированных художественных коллекций, собраний древностей, редких книг и рукописей, заложивших основы музейного дела в России.

Изучение топологии и состава усадебных коллекций, истории их создания и бытования позволяет нам судить об интересах составителей собраний и их отношении к произведениям искусства и авторам этих произведений. Подобные исследования представляют несомненный интерес и полезный опыт для современной культуры.

Приобретение картин, заказ копий портретов было продиктовано не только страстью к накоплению вещей или желанием украсить свой дом подобно

императорскому дворцу портретами царствовавших особ. В содержании художественного собрания той или иной эпохи выражалась сопричастность истории Отечества, победам и торжеству культуры России. Высокая цель, несомненно, понималась и тем героическим поколением, которое инициировало появление коллекции, и теми потомками, которые их сохраняли и демонстрировали своим современникам, переплетая историю своего рода с судьбой Родины[6].

Это исследование свидетельствует о том, что живописцы, пополнявшие усадебные коллекции, имели необычайно широкий спектр заказов, охватывавший представителей не только знаменитых аристократических родов, но и скромных дворянских фамилий. Следуя традициям усадебного быта, хранившего семейные ценности русского дворянства и являющегося основным центром нравственно-эстетического воспитания дворянина, художественные собрания занимали достойные места в интерьерах усадебных дворцов, являясь их семейной гордостью. Сохранение и преумножение художественных собраний, прошедших путь от «кабинета курьезов» до частных картинных галерей, дало возможность творческого развития многим отечественным художникам.

Литература:

1. Асварищ Б.И. Кушелевская галерея: Западноевропейская живопись XIX в. – СПб, 1993.
2. Греч А.Н. Венок усадьбам. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2010.
3. Из истории петровских коллекций // Сборник научных трудов под ред. Н.В.Калязиной. СПб.: издательство Государственного Эрмитажа, 2000.
4. Музей-усадьба «Горки» и его коллекция. Под ред. О.А.Горгун. М.: Сканрус, 2005.
5. Саверкина И.В. История частного коллекционирования в России. СПб.: СПбГУКИ, 2004.
6. Столица и усадьба. СПб. №№11-14, 1914.
7. Торопов С.А. Архангельское. М.: Упр. Музеями-усадьбами и музеями-монастырями Главнауки НКП, 1928.

Е.О. Плеханова

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА КАК СРЕДСТВО ДИАХРОННОЙ КОММУНИКАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА З.ЛЕБЕДЕВОЙ)

Ключевые слова: традиционная культура, перфоманс, игра, молодежь, коммуникация
Keywords: traditional culture, performance, play, youth, communication

Как говорит народный художник Зоя Лебедева: «Главное для художника, чтобы его творчество было живым – он должен обучать, передавать, знакомить человека с его же древней культурой».

Беда нынешней молодежи в том, что она, при всех современных средствах коммуникации, осталась безъязыкой. Немыми стали они в процессе создания «нового» советского человека – человека наднационального. Изводя народную культуру, истребили и культуру общения. В традиционной культуре были соответствующие ритуалы – как знакомиться, как обращаться, что можно, что нельзя «на людях».

Существовала культура праздничного поведения, куда обязательно входил

момент общения с противоположным полом. В знаменитый хоровод ведь брали не всех – надо «в возраст войти», а раз встали в хоровод, значит, выросли, можно «хороводиться», можно жениться. Ведь это очень интимный, тактильный момент общения парней с девушками. Момент прикосновения, ощущение других рук, другого человека. Как в ткачестве, так и в хороводе вьется нить жизни, сплетаются нити судьбы. Завязываются члены хоровода веревочкой в единую цепь, особой петлей, туго, да моментально распустить можно.

Традиционный праздник по своей сути это – коммуникация, где роли и поведение были четко распределены: кто кого может пригласить, когда можно отказаться, когда – нет (наборный хоровод со свадебными чинами, с выбором партнера – отказаться нельзя).

Праздник-коммуникация объединившихся пролетариев разрушил родовой праздник-коммуникацию, где главным было общение полов. Теория «стакана воды» ударила по правилам общения. Советский человек – существо высшего порядка, существо надэтническое, вроде бы и не должен был быть связан традиционными приличиями. В результате современная молодежь то излишне смела, то смущается, и то и другое – результат отсутствия нужной формулы поведения.

Знакомство молодежи с традиционной культурой в виде перфоменса, который З.Лебедева организовала в ИжГТУ, начался с показа документального фильма, демонстрирующего традиционное праздничное общение парней и девушек – на масленице, на свадьбе, на праздник Ивана Купала.

После этого девушкам раздаются сотканые художницей шапки, а юношам – сумки. Никто не догадывается, что традиционное действо уже началось – сумка и шапка выполнены в едином стиле, имеют одно колористическое решение, они – *парные*. Но пока всё так ярко и нарядно, что трудно разглядеть парные вещи. Юноши надели сумки и – всё, стоят. Девушки шапки «обживают»: поправляют, смотрятся в зеркальца, сдвигают то туда, то сюда.

Начинается Игра и все вещи, используемые в Действе, проявляются как вещи обрядовые. Как вещи, участвующие в ритуале, они становятся не равными себе по значению, они наполняются более глубоким емким смыслом, вырастают до обобщений и символов. Сумки, шапки – вещи знаковые: «от сумы, да от тюрьмы не отрекайся», «сума, дай ума», «не по Сеньке шапка». Юноша и девушка ищут друг друга – сумка и шапка должны стать единым ансамблем. Созданные волею судьбы пары становятся в круг, держась за руки (только вдвоем!), образуя воротца. Пара за парой пробегают в воротца, образованные руками, пересекая круг и вдруг – заводила кричит «Стоп!». Застигнутая врасплох пара должна поцеловаться – кто-то бежит изо всех сил, а кто-то и не торопясь.

Не успели отсмеяться – начался «Живой стан»: девушки натягивают нити и с криками «правая! левая!» поднимают их и опускают, в это время два парня протягивают между ними свои нити. Начинается туговато, но потом, когда приходит понимание алгоритма действий, дело движется быстро. На глазах присутствующих соткано два отрезка поясов. И это – настоящее, это – живое, это они сделали. Так ткали много лет тому назад, и, благодаря Зое Лебедевой молодежь ощущает свое место в цепи времен. Ведь этот современный момент напоминает о славном Действе Начала Времен – женщины держат нить, как праматерь держит нити Судьбы.

Это – знакомство со своей собственной культурой. Художница с помощью вещей вводит современных молодых людей в необычное, вечно существующее

пространство народной культуры, открывает для них портал во времени. Понимание не приходит сразу, обязательно нужно время на обдумывание, но струны души задеты, они зазвучали. Вспомните «Войну и мир», танец Наташи Ростовой – откуда в этой графинюшке, воспитанной на французский манер эти русские движения, это понимание сути танца, как сути народной культуры? Пока, невзирая на времена, живет в душе ощущение единство со своим народом, жива и народная культура!

Ю.В. Романенкова

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев

«МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА» КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ УНИВЕРСАЛИЯ АРТ-ПРОЦЕССА РАЗНЫХ ЭПОХ

Иногда художник осознает свою «инакость», и тогда он воспринимает все происходящее наиболее болезненно, иногда – нет, в таком случае ему легче жить и творить, он замыкается на себе, и его абсолютно не интересует восприятие его видения публикой. Такие одиночки нередко встречались в рамках практически любого стиля или исторической эпохи.

Одним из наиболее причудливых типов художественного видения, склонного к «катастрофическому» восприятию, обладал И. Босх. Рубеж эпох, который ему пришлось пережить, во многом поясняет и эсхатологизм, и его настроенческую сложность. Во многих из его работ это выражается не только в фантасмогорических образах, происхождение которых зачастую приписывают как таланту художника с «рубежным» типом мировоззрения, так и особенностями психического состояния мастера (что заставляет вспомнить о теории Ч. Ломброзо), и колористическим решением.

Таким же духом веет и от практически всех произведений Г. Нитхарта (М. Грюневальда). Один из самых загадочных художников в европейском искусстве визуализировал в своих работах причудливую квинтэссенцию позднеготических и маньеристических черт. Даже коллизии его биографии подталкивали к тому, чтобы мастер впал в настроение, в котором трудно обладать светлой палитрой или дышать жизнелюбием сюжетов.

Створки Изенгеймского алтаря М. Грюневальда – это один из наиболее ярких духовных автопортретов художника с «маньеристической доминантой» творчества. «Ангельский концерт» М. Грюневальда – это гимн мистицизму, констатация безысходности, демонического ужаса и одновременно – слава свету и чистоте. «Ангельский концерт», долженствующий воплощать в себе все самое чистое, прозрачное и невинное, имеет лишь несколько фигур, действительно соответствующих такой характеристике, прежде всего, образ самой Богоматери с младенцем. Казалось бы, что может быть мягче и напевнее, нежели прославление ангелами Богоматери? Но Нитхарт подает и этот сюжет по-иному, пройдя сквозь призму его видения, он превращается в некое мистическое видение с эсхатологическим оттенком. Такая настроенческая нить пронизывает практически все произведения М. Грюневальда за редким исключением. Да и в том случае, если сюжет выбран более нейтральный, не предполагающий большой степени трагизма, колористическое решение все равно берет свое. Миллениаристическое настроение

эпохи, которая породила, вернее, приютила Грюневальда, пронизывает все его работы и становится его ликом.

«Маньеристическая доминанта» – это и есть та обобщающая черта, которая роднит столь различных мастеров. Та же «маньеристическая доминанта» была стержнем творчества одного из наиболее сложных мастеров рубежа XVIII и XIX вв. – Ф. де Гойи. Мастер, которого называют то последним художником XVIII в., то первым представителем XIX., подчиняется всем характеристикам творцов «эпохи рубежа», в его творчестве есть все ее составляющие. Но на сей раз они гиперболизированы, и в творческом пути Гойи все те этапы, которые переживают художники на протяжении своей творческой жизни, протекали более контрастно и переход от одного этапа к другому был всегда отмечен резкой гранью, что не могло не отразиться на психологическом состоянии, на настроении личности, которая была характерна крайне высокой степенью впечатлительности. Но все эти проявления у Гойи были связаны не только с тем, что он был продуктом рубежа веков, объяснялись не только сложностью социально-политической ситуации консервативной Испании того времени и зависимостью художника от собственного страха перед инквизицией. Он был истинным заложником своего страха, но случилось это не сразу, процесс протекал по нарастающей. Гойя не был чужд карьерных стремлений, как в свое время его соотечественник, Д. де Веласкес, что не преуменьшало его достоинств как мастера, и то, что он был скован внешними обстоятельствами (зависимостью от инквизиции, от власть имущих его времени), тяготело над ним, довлело, он был подобен Домоклу, над которым вечно нависал карающий меч. Это стало своеобразной карой Гойи, постоянно мучившей его, распирающей изнутри, пока, в конце концов, это стремление самовыражения, столь долго не находившее себе выхода, не вылилось в «Капричос» (1793- 1797 гг.) и «Бедствия войны» (1808-1815 гг.), а впоследствии – и во фрески «Дома глухого» (1819-1823 гг.). Этот тип личности соткан из противоречий (что подтверждает его маньеристическую природу). Аверс медали довольно красочен: ранние произведения мастера вполне академичны и традиционны для испанского искусства, современного Гойе. Заказные портреты, гобелены типа „Зонтиков”, „Качели”, „Маха одетая” – все это абсолютно укладывается в рамки требуемого и ожидаемого. И лишь в более поздний период, под влиянием внешних факторов, угнетенный сменой власти и личными обстоятельствами, Гойя переходит к „черным фрескам” и „ужасам войны”... Т. е., казалось бы, можно говорить не о „маньеристической доминанте”, которая должна проявляться у художника на протяжении всей жизни, а лишь о типичном феномене Altersstil-я: меняется техника, палитра, наконец, уже безудержно проявляются фантазмагорические кошмары его воображения. Налицо все спутники старости, одиночества, разочарованности и усталости художника. Но, с другой стороны, старческим стилем все это определить и объяснить нельзя, это было бы слишком просто, феномен Гойи сложнее, и его понимание более многоуровнево. Во-первых, Гойя был заложником того же фактора, который впоследствии „подкосил” столь многих художников, – психического недуга. С этим будут в разное время и на разных территориях бороться Э. Мунк, П. Федотов, М. Врубель, В. ван Гог, А. Иванов и другие, многие – безуспешно, иные даже не будут пытаться противостоять недугу, не осознавая своей подверженности ему. И каждый раз для появления этого будут собственные причины. У Гойи это было спровоцировано наступлением глухоты. Этот фактор стал причиной того, что Гойя время от времени погружался в свой, особый

мир, будучи в эти периоды отрешенным от всего, вырванным из привычного мира и отрезанным от всех, находясь в иной плоскости, физически пребывая рядом. Эта отрешенность приводила то к вспышкам ярости, то к отчаянию, во много крат умноженному невозможностью свободно работать в условиях современной ему Испании. Именно это, а не только его осознанный протест героя против существующей власти, который не раз ему приписывали исследователи, стало причиной появления тех работ, которые превратили Гойю-придворного в Гойю-изгоя. Мы смеем утверждать, имея возможность проводить многие исторические параллели, и анализировать различные аспекты проблемы, что безусловное наличие аспектов эпохи рубежа, неоспоримое влияние политических факторов и все атрибуты *Altersstil*-я – лишь фон, на котором произошли метаморфозы стиля и художественного видения Гойи. А главными причинами были именно его личные обстоятельства – одиночество и приступы болезни. И объяснялось это вовсе не наступлением старческого стиля. В этом и заключается одно из противоречий Гойи. Все те черты, которые мы классифицировали как маньеристический арсенал его позднего периода, стихийно проявлялись еще в зрелый и даже отчасти ранний периоды, что говорит о том, что речь идет не о типичной симптоматике *Altersstil*-я, а именно о „маньеристической доминанте”.

Тот страх, который двигал кистью или пером Ф. Гойи, имел весьма конкретные очертания, что бывает не часто, можно сказать, портретные, имел свой цвет и форму и был вполне реально ощутим, почти осязаем, настолько реалистичен был Ф. Гойя в его передаче. Его страх, двигатель его творчества, имел портретные черты, но менял их, подобно оборотню, – бывал похож то на монаха („Два монаха”, фреска „Дома глухого”, 1820-1823 гг.), то на уродливую старуху („Две едящие старухи”, фреска „Дома глухого”), он показывал Гойе свою беззубую улыбку, как у слепого нищего („Слепой нищий”, 1820 г.), и пожирал его изнутри („Сатурн, пожирающий своих детей”, фреска „Дома глухого”), пока не стиралась грань понимания: то ли этот всепоглощающий страх темноты и безумия – порождение Гойи, то ли сам Гойя – производное бесконечного и безначального страха. С годами он все глубже погружается в свой мир кошмаров, существует уже «по ту сторону» былой жизни, ностальгируя по ней из Франции.

Страх стал и основным мотивом искусства И. Г. Фюссли. Его излюбленные мотивы – ночные кошмары («Ночной кошмар», (1781 г.), «Ночной кошмар», (1802 г.), потусторонние силы («Принц Артур и королева фей», (1788 г.), сон, страх, смерть («Порок, преследуемый Смертью», 1791-1799 гг.), безумие, непостижимость величия былого – т. е. снова весь арсенал категорий рубежной эпохи с ее эсхатологическими настроениями. В дополнение к этому можно привести еще один неоспоримый факт маньеристического настроения, пронизывающего все творчество Фюссли, склонного к аллегориям, как любой романтик, – он, подобно почти всем мастерам с «маньеристической закваской», – прерафаэлитам, романтикам, символистам – обращался к шекспировским мотивам («Макбет», 1784 г.), («Леди Макбет», ок. 1801 г.). О нем писали, что он сам всецело состоит из безумия (Х. Уолпол). Большинство работ романтика носят откровенно эскапистский характер, в них легко прочитывается желание скрыться от страха, ужаса, но не бороться с ними, не преодолевать их. Благодаря тому ледяному оттенку, который имеют многие полотна Фюссли, они приобретают потусторонний характер, в них нет жизни, она словно по капле вытекла вместе с теплотой цвета, осталась лишь мертвенная бледность, которая приходит на

смену румянцу, когда дыхание покидает тело. Это как раз то впечатление, к которому стремился «отчаявшийся и отчаянный» Фюссли. В корпусе его работ есть два произведения, которые воистину исповедальны, их лаокоонизм позволяет поставить английского романтика в ранг наиболее маньеристически сотканых художников. Первая – «Молчание» (1799-1802 гг.), ознаменовавшее смену веков в живописи Фюссли. Это – олицетворение немого отчаяния, подобие боттичеллиевской «Дерелиты», воплотившееся на рубеже XIX и XX вв., склоненная голова дана художником так, что лицо полностью скрыто под распущенными волосами, ритмика которых вторит ритмическому направлению рук, скорее не опущенных, а повисших, словно плети. Так чувствовал себя художник в тоске, отчаянии и пустоте, это беззвучный плач искусства, символ бессилия художника в маньеристическом состоянии.

И вторая «исповедальная» работа Фюссли, – своеобразный «манифест» маньеризма в его романтизме, – лист «Художник, приведенный в отчаяние величием обломков древности» (1778-1789 гг.). Никогда еще, пожалуй, не было столь прямого «попадания» в цель произведением искусства в суть эстетической доктрины и умонастроения рубежной эпохи. *Stilwandelung* художника-продукта эпохи рубежа, всегда был построен либо на ностальгии по былому величию, либо на его отторжении, но преемственность прослеживалась всегда. И И.-Г. Фюссли воплотил эту идею на листе. Это есть иллюстрация *Stilwandel*-я, его визуализация – так художник сам представляет собственное преобразование, трансформация своего „я” в тот момент, когда он осознает свое ничтожество пред былым величием. Только результат этого осознания в каждой эпохе рубежа иной. Так выглядит самоустановленное художником место относительно былого искусства – место у его подножия, у пьедестала, т. е. мы снова возвращаемся к „пьедестальному” характеру искусства „маньеристического окраса”.

Общий настроенческий окрас многих произведений русского художника Н. Ге пестрит грюневальдовскими нотками, явно проскальзывающими в его творчестве. Конечно, и в случае с этим мастером его мировоззрение было окрашено в темные, мрачные тона по вполне объяснимым причинам. Лишь немногие работы Н. Ге были лишены (да и то не полностью) того резко-драматического отблеска, который лежит на большинстве его произведений. *Altersstil* Н. Ге, конечно, наиболее маньеристичен по духу, но и его более ранние работы тоже строятся на драматическом, контрастном восприятии автором событий. Жизнь художника можно условно разделить на два периода, что объясняет доминирование в нем того настроения, которые мы именуем маньеристическим, – периоды „ДО” и „ПОСЛЕ” того, как он выставляет свои религиозные композиции, принятые совсем не так, как он того ожидал. Но безысходность, страх, осколочность и отчаяние, которые всегда были китами маньеристического состояния любого мастера, сквозят во всех жанрах Ге, от религиозного, где подобному прочтению способствует даже сюжет (ход банальный, но имеющий место), до пейзажа, не говоря уже о портрете. Практически весь портретный ряд художника очень беспокоен, модели часто наделены выражением некоторого страха на лице, обладают испуганными глазами, беспокойством во взгляде.

Но лучшим доказательством маньеристичной истошности отчаявшегося Ге, безусловно, являются его религиозные композиции 1880-х и 1890-х гг. После того, как Ге потерпел ряд неудач, после того, как император приказал убрать с выставки

его «Распятие» (1894 г.), о чем как о победе художника писал Л. Толстой, Ге становится иным. Какое-то время он не писал вообще – наступила та самая «маньеристическая пауза», которая переросла в категориально другой период. Его поздние работы экстатичны, написаны очень контрастно, резко, жестко, осколочно и страшно, зритель почти на физиологическом уровне ощущает страх, ужас и боль изображаемых персонажей. В последние годы с Ге произошло то же, что и с Леонардо в период его *Altersstil*-я: но в отличие от да Винчи, почти не писавшего в последние годы, Ге не бросил работу, но он впал в какое-то летаргическое состояние религиозности, стал склонен к рефлексии, погрузился в мир мистики, его занимали преимущественно религиозные сюжеты, которые он трактовал очень специфично для своего времени, резал «по-живому», выдирая из гладкого, лоснящегося сознания полусонного зрителя куски мяса с кровью. «Христос и Никодим» (1886 г.), два варианта «Распятия» (1892 и 1894 гг.), «Голгофа» (1892 г.) – все это «лаокоонические» произведения, каждая из них – надорванный, хриплый крик, как сюжетом, так и ломким ритмом, композиционным построением, свето-теневым решением, палитрой.

Но есть и иная группа работ, которые тоже маньеристичны по состоянию, но в них главенствует не агрессивность отчаяния и боли, а тупая безысходность. Такие произведения чаще всего создаются более ограниченным инструментарием, в них сквозит усталость, в которую впадает обессиливший мастер. «Выход с тайной вечери» (1889 г.), «Что есть истина?» (1890 г.), «Совесь» («Иуда») (1891 г.) – все эти картины довольно спокойны по ритму, недвижимы, в них сквозит усталость. Но настроение передается посредством контрастных свето-теневых решений, особенностей палитры, в которой есть то горячие караваджистски-латуровские контрасты, то лунный холод безысходности.

Отдельно следует акцентировать, что наиболее остры и «бескожны» не завершенные работы Н. Ге, а его эскизы, каждый из которых – это оголенный нерв, в котором оказываемое впечатление во много крат усиливает еще и фактура живописи – рваная, корпусная, с экспрессивными крупными мазками, что несколько шлифуется и успокаивается в завершенных произведениях. Поэтому именно эскизы Ге обладают увеличенной степенью «лаокоонизма».

Так же болезненно вросал в ткань художественной жизни России и М. Врубель, колкость и безумие многих образов которого близки к «голгофским» настроениям Н. Ге. Ситуация рубежа веков в русском искусстве особенно специфична и тяжела для творческих личностей в силу революций, которые переломили определенные барьеры в их подсознании, но Врубель стал тем любопытным примером, когда личная трагедия накладывается на осколочность общества. Смена культурной парадигмы, сопровождающая рубеж веков, отразилась в нем, как в зеркале, но усугубилась личными обстоятельствами. Маньеристичность его работ сказалась не в *Altersstil*-е, она была ясна с самого начала, но не тоскливо-ностальгическая, которая призывала все творчество, например, В. Борисова-Мусатова, а определяющая болезненно-дикий, нервный характер работ, сообщаемый отчаянием мастера. Врубеля тоже можно назвать «отчаявшимся и отчаянным», как называл художников XVI в. Б. Виппер. Уникальность Врубеля в том, что работы его разных периодов одинаково интересны, необычны и пронизаны одним и тем же нервом. Они все без исключения осколочны, возможно, лишь скульптура (майолика, да и то изредка) может восприниматься более мягко. То, что с 1901-1902 г. у

художника проявились признаки душевной болезни, многое объясняет. К сожалению, относить уникальность художественного видения, необычность мировоззрения Врубеля только к таланту нельзя, поскольку они имеют и медицинское объяснение.

Врубель фактически подсознательно, еще в ранний период пошел по тому пути, по которому шли и прерафаэлиты, находясь на маньеристической волне, – он наложил свое видение на призму шекспировского восприятия мира, что и сближает его творчество с маньеристическим пластом даже напрямую, т. е., как указывает М. Неклюдова, «становятся возможны некоторые аналогии с эпохой маньеризма» [1, 206]. На самом деле, речь идет не о «некоторых аналогиях», и, конечно, не только о собственно эпохе маньеризма, а именно о маньеризме как состоянии, в котором пребывали многие прерафаэлиты, находился и М. Врубель, – не зря его тянуло к шекспировским и гетевским образам. Его «демониана» – это уже вполне созревшая концепция, система мировидения, вылившаяся из шекспировских и гетевских мотивов. Еще с нач. 1880-х гг. художник тяготеет к образам Гамлета и Офелии, несколько раз обращается к ним (1883 г., 1884 г., 1888 г., ил. 97-99), эта струна уже сидит в его подсознании, причем, образ Гамлета ученые называют автобиографическим. Разные степени драматизма, которыми обладают эти работы, демонстрируют постепенную все большую углубленность в тот мир хаоса и беспросветности, в который погружался Врубель, и в котором он окажется рядом с Д.-Г. Россетти и Э. Сиддел, Ф. Гойей и В. ван Гогом, П. Федотовым и А. Ивановым... Рожденный романтиками, по выражению П. Суздалева [3], М. Врубель был обречен на такое восприятие мира, что усугубилось и его личными психологическими особенностями. М. Неклюдова замечает, что образ Гамлета «поражает темпераментом человека эпохи Ренессанса, но одновременно его поглощает тоска по утраченному Золотому веку своей души, навсегда потерявшей юношескую веру в идеал» [1, 206]. Это очередная формулировка маньеристического состояния, очень удачно выраженная в контексте анализа гамлетовской линии, однако темперамент человека эпохи Ренессанса – то, что можно усмотреть в образе Гамлета только при большом желании. Ни силы, ни энергетики ренессансной личности в Гамлете М. Врубеля нет, поэтому легко объяснить такую увлеченность художника шекспировскими мотивами. Мотив безумия, к которому тяготели многие художники, нашел очень яркое выражение у М. Врубеля, и, естественно, он выписан сквозь призму шекспировского трагизма мировидения. М. Врубель – это очередная реинкарнация Шекспира во всем его драматизме, спровоцированном невоплотившимся актерским талантом, трансформировавшимся в драматургию.

Неоспоримо «маньеристической доминантой» обладал и экспрессионист Э. Мунк. Его творчество подлежит рассмотрению сквозь призму маньеристического видения не независимо от периода. Так же, как и о Врубеле, о Мунке нельзя сказать, что маньеристичен лишь его *Altersstil*, отчаяние и боль у него в крови с самого начала, это его суть. Художественный язык Мунка поясняется не только смысловым наполнением того течения, в недрах которого он сформировался как творческая личность, т. е. средства художественной выразительности норвежца не исчерпываются лишь стилевыми чертами экспрессионизма. Вернее было бы сказать, что Мунк определил облик экспрессионизма, а не течение вобрало в себя его в числе многих. Состояние, которое пропитывает практически все произведения Мунка, – это не просто желание поставить эмоциональное начало выше рационального, демонстрировать главенство эмоций над разумом, впечатления и ощущения – над

рассуждениями, что было присуще для экспрессионистов, что выражалось в особенностях их техники, специфической палитры, компоновки работ. Это состояние граничит с паникой, понимание, осознание которой ставит зрителя на одну планку с автором. Ощутить эту настроенческую, психологическую наполненность картин художника, крайне сложно, поскольку она, как и в случае с М. Врубелем, объясняется не только воздействием внешних аспектов (на годы жизни Мунка пришлось несколько войн) стилевых характеристик самого экспрессионизма, но и особенностями психологического фона собственно его личности. Э. Мунк был подвержен маниакально-депрессивному психозу, что во многом определило настроенческую направленность его работ. Но это заболевание, в отличие от того, что происходило с М. Врубелем, не сожгло художника в считанные годы – он прожил очень длинную жизнь. Но она была разделена на приступы отчаяния и страха и на светлые промежутки, четко отражалось в полотнах, причем, отчаяние и страх в данном случае выступают не как мировоззренческие категории, а как симптомы. И сложно сказать, в какие из этих периодов – этапы интермиссии или периоды возвращения симптомов заболевания – Э. Мунк был более плодovit: самые характерные его работы говорят о том, что как раз интерфазы отражались на его творчестве в меньшей степени. В арсенале его произведений видны все оттенки тех состояний художника, которые определяют маньеристичность состояния: и меланхолия, к мотиву которой он возвращался неоднократно («Меланхолия», 1892-1893 гг.), и растянутая во времени тоска («Одиночество», 1892 г., «Плачущая девочка», 1907 г.), и нарастающее беспокойство, выливающееся в конце концов во взрыв крика, отчаяния и ужаса – эти понятия и стали названиями наиболее симптоматичных для экспрессионизма Мунка. Э. Мунк выводит и линии зависти, одиночества, часто – смерти, при этом, ему интересна не столько смерть сама по себе, сколько страх, который она наводит на ее свидетелей, даже линия любви звучит в его творчестве трагически – „Поцелуй” (1890 г.) по колористическому решению и композиционному построению сходен с „Вампиром” (1893-1894 гг.)...

Состояние, определявшее доминанту образа видения Э. Мунка, умноженное на арсенал экспрессионизма в целом и усиленное социально-политическими аспектами (которые, конечно, в данном случае отнюдь не являются столь существенными, как, например, для русских мастеров), неоднократно преобразовывалось в сгусток, вылившийся в очередной настроенческий автопортрет: „Автопортрет” (1904 г.), „Автопортрет после испанки” и „Автопортрет в скорби” (1919 г.), „Ночная бессонница” (1923-1924 гг.) и др. Интерфазы состояния художника бывали не столь часты, и даже в эти „светлые” периоды психологического отдохновения он все равно создавал полные внутренней тоски работы, от этого состояния в творчестве он не был свободен никогда.

Художники такого склада, подобного настроенческого окраса особенно часто обращаются к автопортретам. Эту закономерность подтвердил и В. ван Гог. Бесспорным является тот факт, что голландец до сих пор может претендовать на признание его одним из наиболее необычных и трудно постигаемых зрителем мастеров. Несмотря на то, что его художественный язык, его образ видения тоже можно счесть маньеристическим, в арсенале, обычно определяющим это состояние, в комплексе его элементов отсутствует один, но весьма значительный, – должная палитра. В. ван Гог передавал те же состояния, что и М. Врубель, что и Э. Мунк, но не прибегая к темным и мрачным тонам, не злоупотребляя „цветами земли”. Его

палитра остается преимущественно высветленной, что свидетельствует о еще не до конца изжитом импрессионизме, который художник еще не успел „выдавить” из своего подсознания по капле. Но то, что определило настроенческий строй произведений ван Гога, кроме вновь упоминаемых „внешних” аспектов – социально-политической ситуации, стилистических особенностей пост-импрессионизма, – тоже имеет и внутренние причины: психическое состояние В. ван Гога. И хотя в руки врачей клиники для душевнобольных он попал лишь в последние годы жизни, строй его работ говорит о том, что состояние художника всю жизнь было весьма сложным, и, в конце концов, гордиев узел своих душевных переживаний В. ван Гог разрубил выстрелом. Трагизм состояния его полотен усугубляется не столько самой болезнью, сколько ее осознанием – ван Гог понимал, что душевно болен. Того всплеска творческой активности, как правило, сопряженный у художников либо с влюбленностью, либо с удачами на карьерном поприще, либо с признанием публики или сильных мира сего, ван Гог не знал никогда, поэтому для его работоспособности имелись совершенно иные причины. Его двигателями творческой энергии были все те же боль, надлом, одиночество, непонимание, отчаяние, непризнание, испытываемые этим человеком с раннего детства, что выливалось на холст или бумагу. Он пытался анализировать эпоху, понимал, что она отнюдь не столь солнечна, что искусство – не таково, каким бы его хотелось видеть, каковую мысль подтверждал и П. Гоген, таким образом, и в искусстве ван Гога вновь возникает из сумрака XVI в. никогда настоящему не забываемое противоречие между *ritrarre* и *imitare*, столь болезненно пропускаемое сквозь собственное естество В. ван Гогом, прекрасно осознаваемое и его другом П. Гогеном, пытавшимся найти утраченное совершенство простоты в путешествиях на Таити или Мадагаскар. Фактически П. Гоген жил в придуманном им мире, отказавшись от мира реального, разочаровывавшего его. Но если П. Гогену было куда бежать от его *ritrarre*, то В. ван Гог свою иступленность просто пресек пулей, осознавая, что безумие охватывает его всепоглощающей волной. Его предсмертные слова, обращенные к Тео, были очень показательны для художника с «маньеристической доминантой» мышления и видения: «*La tristesse durera toujours*»...

Последние слова ван Гога иллюстрируют и почти все творчество русского символиста В. Борисова-Мусатова. Растянутая во времени, сонная, унылая тоска пронизывает все его творчество. Однако и это, – совсем иной тип маньеристического состояния, не агрессивно-яркий, как у Мунка, не осколочно-ломкий, подобно врубелевскому, но монолитно-ровный. Рубеж эпох, породивший этого мастера, дал о себе знать в большинстве его произведений. Конечно, были и светлые, чистые по палитре ранние этюды, солнечность пейзажей, но все это уступило место ностальгии по ушедшей красивой эпохе чистоты, претворившейся во множество полотен и графических листов, пронзительных своей тоской и грустью. В них не отчаяние, но грусть, не крик, но стон, заунывность их настроения порой выдает внутреннее состояние автора гораздо более показательно, нежели яркость крика. В. Борисов-Мусатов часто обращался к мотивам смерти, одиночества, что тоже весьма симптоматично. Он прожил всего 35 лет, и на его подсознание, образ мышления и позиционирование себя в социуме не могло не наложить отпечатка его физическое несовершенство. Он тосковал по призракам красоты ушедшей эпохи, собственно, призраки – это мотив, характерный для мастеров, живущих в придуманном ими самими иллюзорном мире, ставшем спасением от скверны реальности. А одиночество – мотив, который можно считать признанием того, что мастер осознает удел

подобных ему творческих личностей. Даже состояние природы, к которому чаще обращается в зрелый период В. Борисов-Мусатов, – это осень, то же промежуточное, переходное состояние, только в природе, отвечавшее его настроению, ведь не случайно он писал столько «осенних мотивов» (1899 г., 1901 г.), хотя ранние годы, период его ученичества еще хранят солнечные отблески влияния импрессионистов, правда, продлившегося недолго. Он часто пишет закатные пейзажи, что тоже подчеркивает переходность, на сей раз – состояния света. Настроенческий оттенок работ Мусатова близок к языку плача прерафаэлитов по утраченному идеалу.

В каждом стиле, течении или исторической эпохе можно наблюдать наличие художников, маньеристических по своему мировоззрению. У каждого них, разумеется, есть собственные всплески творческой активности, свои периоды «маньеристического молчания» или «маньеристические паузы», свой *Altersstil* [2]. Но эти мастера отличаются трагизмом мировоззрения, осколочностью и ломкостью, драматизмом, которые заполняли их подсознание в течении практически всей их (более или менее длительной) жизни. Их мировоззрение было по типу рубежным, они всегда наиболее остро ощущали все то, что у иных художников занимало только часть творческого пути, поэтому такая личность чрезвычайно сложна для понимания не только современниками, но и потомками, неприспосабливаема к окружающей среде, отторгаема ею, отторгает ее сама.

Литература:

1. Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века / Неклюдова М. – М.: Искусство, 1991. – 395 с.
2. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: ДАКККиМ, 2009. – 332 с.
3. Суздалев П. Врубель и Лермонтов / Суздалев П. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 240 с. с ил.
4. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса / Хренов Н. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 448 с.
5. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Хренов Н. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.

Н. В. Рыжкова

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

СОВЕТСКИЙ МОНУМЕНТАЛЬНЫЙ КЛАССИЦИЗМ – КАК ОТРАЖЕНИЕ ИДЕЙНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ ЭПОХИ (НА ПРИМЕРЕ ЗАСТРОЙКИ УЛ. ПУШКИНСКОЙ В Г. ИЖЕВСКЕ)¹

Ключевые слова: архитектура, ансамбль, эпоха, город.

Keywords: architecture, ensemble, era, city.

В настоящее время наблюдается повышенный интерес к архитектуре «сталинской» эпохи с одной стороны, как уникального явления в художественной культуре, которое не получило однозначной трактовки, с другой – как попытки ее упрощенного копирования (новые «сталинки») в новом строительстве, а также реставрации и реконструкции «сталинских» зданий с различной степенью воссоздания их первоначального облика. Действительно, советский период – сложное

¹ Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект №12-14-18003

и противоречивое явление в развитии не только архитектуры, но и всей нашей истории и культуры XX столетия. Он дал отечеству гениальных ученых и исследователей, талантливых художников, писателей, музыкантов, режиссеров, архитекторов. Он стал датой рождения многочисленных творческих сообществ, художественных школ, направлений, течений, стилей. Однако, именно в XX в. в России была создана целая система тотализированной социокультурной мифологии, сопровождавшаяся догматизацией и манипулированием сознания, уничтожением инакомыслия, примитивизацией художественных оценок и форм. Так что же такое – «сталинская архитектура»? Какую ценность сегодня она представляет? Это «бетонная бутафория» или настоящая архитектура? Оправдались ли надежды ее творящих?

Итак, советский монументальный классицизм – по иному – «сталинская архитектура» – «сталинский ампи́р» – направление 1930–1950-х гг., ориентированное в основном на ордерное классическое наследие, было предъявлено советскому обществу как архитектурная универсальная модель порядка социалистического жизнеустройства [1: 184]. Принято считать, что с конкурса на проект Дворца Советов в Москве началось формирование этого «сталинского» стиля в советской архитектуре, которое было закреплено известным постановлением 1932 г. [4: 18]. Это постановление канонизировало все художественные стороны жизни страны, включая и архитектуру, которая в сталинской художественной модели теперь играла первостепенную роль, являясь наиболее зримым отражением духовной и материальной сторон жизни общества. По существу, можем сказать, что происходила некая глобализация советской культуры. Каноном стиля были выбраны классические формы, которые соответствовали стилистике прежних империй и были противоположны пролетарскому характеру архитектуры предыдущих 15 лет советской истории.

Действительно, в 30-50-е гг. XX в. в России, которая постепенно изолировалась от общеевропейского и мирового архитектурного процесса, утверждался «сталинский ампи́р» с его риторикой власти и пафосом социалистического уклада, демонстрирующий принципиальную несовместимость с авторской свободой метафорического, образного поиска. Пришедшая на смену рационализму и конструктивизму архитектурная политика подразумевала классический и монументальный стиль, во многих чертах близкий к ампиру, эклектике и ар-деко [2: 14]. Архитектура сталинского периода получила особенное распространение после Великой Отечественной войны в СССР, а также в странах Восточной Европы, Китая, КНДР.

Как правило, монументальный классицизм подразумевал под собой несколько архитектурных стилей, объединенных общими чертами, отличающими «сталинскую архитектуру» от других направлений в архитектуре СССР и за рубежом. Отличительные черты стиля: комплексный подход к застройке с планированием рекреационных зон, транспортной инфраструктуры, магазинов и комбинатов бытового обслуживания на основе социалистической урбанистики, ансамблевая застройка улиц и площадей, синтез архитектуры, скульптуры и живописи, использование традиций русского классицизма, использование архитектурных ордеров, барельефы с геральдическими композициями, изображениями трудящихся и регалий власти, использование мрамора, бронзы, ценных пород дерева и лепнины в оформлении общественных интерьеров.

Особенностью этой архитектуры была и строгая иерархичность. Понятия «центр» и «главный» были поставлены в основу воплощения архитектурных замыслов как фундаментальные категории и получили свою реализацию на практике. Эта иерархичность пронизывала все уровни формируемых архитектурных объектов и ансамблей: центральная площадь, центральный вход, главный корпус, центр, центральная улица и т.д. Акцентная роль постройки требовала соответствующего распределения вертикалей, которые создавали целую систему «главного», замыкая перспективы улиц, выделяя центры главных площадей, подчеркивая центры симметрии зданий.

Главенство центра, центричность, произраставшая из административно-политической основы государства, обозначали ансамбли, которые должны были создавать определенные образы «ворот города», – здания вокзалов, центр города – главные улицы и площади, носящие имена небольшого круга вождей [1: 184]. Художественные поиски образных решений разворачивались в пределах выстроенной системы значимости: от самого главного к рядовому. Композиционные приемы, декор, ордер выявляли и подчеркивали значимость и уникальность объектов. Классическая архитектура, ассоциируемая с эпохой античности, с эпохой возрождения, была призвана узаконить средствами искусства величие и грандиозность, своего рода «надвременность» советского общества. Безусловное эстетическое совершенство ордера должно было слиться с новизной поставленных социалистических идей. Так постепенно и многомерно выстраивалась роль архитектуры триумфа «первого в мире государства рабочих и крестьян». Принятая идеология и сложившаяся в Москве практика строительства в меру строго регламентируемых материальных возможностей края, области, города и умения зодчих получила реализацию и в столице УАССР – г. Ижевске.

Более полувека прошло с момента строительства домов, которые в народе называют в г.Ижевске «сталинками». Одно из первых зданий такого типа расположено на одной из старейших улиц Ижевска – ул. Пушкинской. У каждой улицы, как и у каждого человека, свой облик, судьба, история. Чем старше улица, тем богаче ее история, тем глубже ее корни уходят в прошлое. Названия улиц, как имена и фамилии людей, могут о многом нам рассказать. В них, как правило, отражаются не только быт и нравы людей, но и политика и экономика государства. Название каждой – влияние времени, маленькая страничка истории города.

Бывшая Восьмая улица в г.Ижевске (существовала на 1 января 1918 г.), (северная же часть улицы именовалась с декабря 1918 по 1937 гг. Пролетарской), решением исполкома горсовета от 16 октября 1937 г. была названа Пушкинской. По одной из версий – это произошло в честь великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. Конечно, такая поэтическая «оппозиционность» возникла случайно. Надо же было хоть какой-то улице дать имя великого поэта Пушкина, 100-летний юбилей гибели которого в 1937 г. широко отмечала вся страна. Чествование памяти классика санкционировали на самом верху, на местах ответили: «Есть!» Бывшая улица Восьмая, а с декабря 1918 г. – Пролетарская, конечно, и в то время окраинной не считалась, но и главной в городе тоже не была. Вот и называли ее, не улицей Пушкина, а Пушкинской! По другой версии, говорят, что по ней одно время перекатывали огромные, тяжелые пушки. Некоторые же считают, что название улицы какого-то иного происхождения.

У каждого поколения ижевчан своя улица Пушкинская, а для кого-то она так и осталась на всю жизнь Восьмой – к примеру, так называли ее многие пожилые жители даже в 1970-е гг. Еще в середине XX в. почти вся улица была деревянной застройки, с садами и огородами, мычашими во дворах коровами, бродящими прямо посреди пыльной улицы курами и индейками. Здесь бродили козы, которые, как писали в тогдашних газетах, любили «срывать с заборов афиши и слизывать древесный клей».

Предвоенный Ижевск. Для кого-то 1930-е гг. помнятся репрессиями, другие помнят грандиозные стройки тех лет, перемены в облике деревянного Ижевска, для третьих это время не сытного, но все равно счастливого детства.

Большим событием для архитекторов и строителей Ижевска было создание в 1934 –1936 гг. генерального плана, определившего направление развития бурно растущего города [5: 40]. Первоначально генеральный план разрабатывался в Гипрогоре в 1931-1932гг. Авторы этого проекта согласно принятой идеологии, центр города собирались разместить на южных склонах главного холма Ижевска, недалеко от Сенной площади. В соответствии с этим началось возведение Дворца труда в 1932 г. Но авторы этого проекта не учли многих особенностей города, поэтому этот генеральный план не утвердили.

С 1934 г. специалисты Горьковского краевого института проектирования городов начали создавать новый генеральный план Ижевска, учитывая его природно-исторические условия и экономические возможности. Общественно-политический и культурный центр по этому новому плану перемещался с предзаводской площади к северу, на самую возвышенную часть города. Здесь, на месте пустырей и складов проектировалась площадь с величественными зданиями вокруг. От нее к пруду прокладывался террасами широкий бульвар. Расположенный на высшей точке города, он должен был стать главной осью градостроительной композиции города.

После утверждения первый генеральный план столицы Удмуртии начал постепенно осуществляться, но уже в начале 50-х гг. его дополнили и откорректировали специалисты «Ленгипрогора». Авторский коллектив, возглавляемый Г.Е.Александровым, использовал основную идею первого проекта: перенесение главной площади на центральную возвышенность города с выходом на пруд. Новым являлось предложение о превращении улицы Пушкинской в главную магистраль, главную улицу города, создание ряда площадей и архитектурных ансамблей в непосредственной близости от города [5: 45].

Пристальному вниманию при застройке города в этот период подверглись центральные улицы, но особое внимание было обращено на качество застройки главной улицы города – Пушкинской. Постепенно она стала застраиваться большими каменными домами. Позже заговорили и об ансамбле.

Этот ансамбль жилых домов по ул. Пушкинской – первый, единый по стилю, отвечающий всем градостроительным требованиям, целый комплекс зданий в столице Удмуртии, созданный в первое послевоенное десятилетие. Авторами проекта застройки ул. Пушкинской стали архитекторы проектной организации – «Удмуртгоспроект» В.И.Антошук (1914 г.р.), А.Т.Ким (1926), В.С.Масевич (1909), Н.И.Нелюбина (1924), В.П.Орлов (1912). Строительство осуществляла строительная организация – трест № 18 «Ижстроя». Проекты были разработаны по заказам ОКСов заводов г. Ижевска.

Автором общего проекта застройки считается архитектор В.С.Масевич (1909-1964гг) [3: 194]. Архитекторы В.П.Орлов, Н.И.Нелюбина, И.Т.Ким и В.С.Масевич, проектировавшие отдельные здания ансамбля в классических архитектурных формах, сумели простыми и экономичными средствами добиться интересного декоративного оформления фасадов. В декоре зданий нет излишней помпезности. В цокольных этажах новых жилых зданий разместились детские учреждения, ателье мод, магазины и библиотека.

Авторы: Антошук В.И. – пристрой к зданию МВД, Ким А.Т. – жилой дом № 20, Масевич В.С. – жилой дом № 198, 200, 213, 215, Нелюбина Н.И. – жилой дом № 202 и больница, Орлов В.П. – жилой дом № 196, 206, Масевич В.С. – литая ограда стадиона «Динамо». Таким образом, ул. Пушкинская на отрезке между ул. Лихвинцева и ул. Советской в градостроительном отношении являлась наиболее ответственным звеном, связующим южную часть города с его Центральной площадью.

Характерной особенностью улицы является своеобразный рельеф. Разность отметок – 33 м на расстоянии 730 метров, то есть уклон 4,5%. Рельеф подсказал ступенчатое решение застройки. За основу были приняты 5 этажные жилые дома, кирпичные, скомпонованные из типовых серий №7. В первых этажах запроектированы: ателье мод в доме № 196, детское дошкольное учреждение в доме № 198, детская библиотека в доме № 200, книжный магазин в доме № 202, продовольственный магазин в доме № 204, аптека в доме № 213, хлебный магазин в доме № 215.

В трактовке фасадов использованы приемы и детали итальянского Ренессанса, широко распространенного в нашей стране в послевоенное время. Некоторые исследователи [5] считают, что в трактовке фасадов ярко ощущается следование традициям крупнейшего советского зодчего И.В.Жолтовского.

Горизонтальное, на уровне 3 этажа, использование однотипных деталей, покраска фасадов в тёплые светлые тона с выделением архитектурных деталей более тёмными насыщенными тонами, создаёт единый масштаб и характер застройки. Разрывы между домами заполнены высокими металлическими оградой с воротами и калитками. Жилые дома № 208 и №217, построенные в конце 50-х, начале 60-х гг., хотя и не выделяются выразительностью и привлекательностью фасадов, из общего ансамбля не выпадают. В ансамбль органично вписалась и металлическая ограда стадиона «Динамо», установленная в 1960 г.

Таким образом, в конце 1940 –середине 50-х гг. Ижевск, как и большинство крупных индустриальных и областных центров СССР застраивается парадными жилыми и административными ансамблями в стиле так называемого «сталинского ампира», народ – победитель должен был ощущать что живет в великой империи.

Крупные здания (выше 5 этажей) были построены на улицах Пушкинской Советской, Труда (Ленина), Горького Удмуртской. Но в основном это были 2–3 этажные дома (Соцгород и Культибаза). В архитектурном плане конечно же выделяется ансамбль Пушкинской улицы – комплекс больших 5 –этажных зданий и стадион «Динамо», с чугунной решетчатой оградой, обращенной на магистраль. Это было не просто элитное жильё тех лет, это был грандиозный проект, когда великая держава, победившая фашизм, средствами архитектуры стремилась выразить своё могущество и оптимизм. Но, стоит отметить, что по сравнению с другими уральскими городами в Ижевске наследие «сталинского ампира» не слишком велико.

Литература:

1. Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю.Л.Косенкова. М.:Ком-Книга, 2010.
2. Добрицына И.А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
3. Севрюков О.В. Ижевск: Краеведческий очерк. Ижевск: Удмуртия, 1972.
4. Управление по делам архивов Администрации г. Ижевска, ф.426, оп.1, д.84.
5. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин/ «Очерки визуальности». М.: Новое литературное обозрение, 2007. 311с.
6. Шумилов Е.Ф. Архитектура Ижевска. – Ижевск: Удмуртия, 1978.
7. ЦДНИ УР ф.120,оп.3ф, д.4526.
8. [http://www .avi.udm.ru/street](http://www.avi.udm.ru/street). С.Жилин. Улиц наших имена
9. <http://www.izh.ru> Сайт Администрации г. Ижевска

Рылова Л.Б.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

К ВОПРОСУ О НОВОЙ ОНТОЛОГИИ ЗРИТЕЛЯ КАК ОСОБОЙ ИНСТИТУЦИИ И ФОРМЫ СУБЪЕКТНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО И СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА (методологические основания проблематизации)

Общение с искусством – это, прежде
всего новое общение с самим собою

М. Герман

Человек как идея начинается с крика:
«Автора!» То есть он начинается с авторства, с
субъектности, практической реализации всех
остальных идей

С. Смирнов

1. Всякий художественный жест – от глубокой древности до современности – направлен вовне и производит событие Другого как включенного / вовлеченного в его событийное пространство. Другого – в смысле не автора / не художника, но того, кто когда-либо (в своей истории) / почему-то (культурная потребность) / где-либо (пространство пониманий) – отзовется / примет послание / отрефлектирует / атрибутирует смыслы / квалифицирует / укоренит их и запечатлеет (в истории).

В этом пространстве / оформленной «среде пониманий» всегда неявно подразумевался и зритель как некое обязательное, естественное «создание восприятия вообще», как «необходимость присутствия потребления» (творческого продукта).

И в этом смысле «зритель», как потребитель, был всегда. Он исторически существует и сохраняется как классическая традиция постоянства и преемственности восприятия.

Но «зритель» как кто? И как **что** он есть? Кто (и как) он был в первобытном ритуале (если в нем не предполагался как иницилируемый), в зрелищах древнего язычества и древнеегипетских посланиях к загробному миру, в (сократовских) диалогах античности (как понимаемый и понимающий), в «местах» религиозных / божественных откровений / вопрошаний (духовных практиках очищения), в произведениях и трактатах Возрожденческих инноваций (про Человеческое), в культе

гуманистического / просвещенческого Знания (знание - сила), в революционных проектах / утопиях «Нового человека» светлого «Завтра»...?

Каждая классическая эпоха производила и осуществляла свой антропологический проект, в том числе через искусство. Искусство порождалось своей эпохой, воплощало ее ценности и смыслы, так же как и разрушало их во имя новых – грядущих – в рамках другого / нового проекта / идеи человека.

И не было нужды размышлять о зрителе, выделять его как понятие, обнаруживать его природу и его историю... Вопрос о зрителе, о том, как он есть и что он есть в каждую новую культурную эпоху естественным образом снимался подобными вопросами об искусстве. Каково искусство – таков и зритель. Достаточно сказать, что и само слово «зритель» включено в словарь Владимира Даля (1863-1866 гг.), но не входит в БСЭ. Причем в Словаре Даля оно поясняется внутри содержания и в составе значений слова «ЗРѢТЬ» (Зрю) – **зирать** и **зрѣвать** на что или что глядеть, смотреть; видать; понимать, постигать; обращаться лицомъ куда... **Зритель** м. – **ница** ж, кто смотреть, глядеть, на что-либо, на зрелище; кто видитъ или видалъ что-либо, видокъ, очевидецъ, свидетель, очной бытчикъ» (1).

2. XX век породил принципиально новую, неклассическую ситуацию в искусстве, создающую неиерархическую многополюсность и полифокусность художественного пространства, свободное сосуществование разнородного множества форм и практик художественной активности, в том числе зафиксированных в теориях постмодернизма. В этом разногласии «измов», неопределенности границ и критериев искусства и неискусства, порождается Невозможность Быть Зрителем. Эта невозможность (как и «невозможность» «истории», «автора», «нового» и т.п.) определяется нами как «Кризис Зрителя» и звучит как Вызов и для теоретического осмысления реальности искусства, и для любых художественных институций и практик современного коммуникативного / медийного пространства.

«Кризис зрителя» - как результат кризиса искусства - обусловлен тем, что «классический зритель», исторически сформировавшийся на текстах и языке традиционных форм искусства, вынужден находиться в «культурном промежутке» или одновременно - в нескольких альтернативных ситуациях, отражающих разные парадигмы / проекты / модели искусства XXI в. С одной стороны - в рамках классической модели, исторически и теоретически завершенной - со всеми устоявшимися культурными рамками, формами, направлениями, языками - своей теоретически обоснованной морфологией - транслируемой многими поколениями. С другой стороны - в становящейся теоретической модели, еще недооформленной согласованными рамками, именами - понятиями и оценками. Вторая «предмодель» (современное / актуальное искусство) выступает как «Другая модель искусства», как онтологически иная действительность бытия, со своим полирамочным устройством. Она мыслится как **переход** от устоявшихся / статических состояний и норм - к динамическим процессам и нормам, т.е. к новому типу устройства культуры, к новому ее строю.

В этом переходе:

А) «Оказалось, что нахально раскинувшее понятие визуального искусства «залезает» на территорию кинематографа (видеоарт, виртуальные реальности...) и на территорию театра (инсталляции, экспозиционные перформансы...) и т.д.» Началась эпоха скрещивания, гибридизации, размытых старых и даже новых понятий, которым когда-то удавалось «приколоть» нечто знакомое к понятийной доске» (2).

Б) Размыты границы художественного языка, материала, форм высказывания, места пребывания / репрезентации. Все может быть материалом: сами артефакты, произведения классики, сам художник, критик, зритель... Есть синтетический и синкретический жест / язык (как в ритуале), рефлексирующий свою новую «первобытность», свое новое «первоустройство», свои новые культурные среды и технологии.

В) Взрывное развитие современных технологий привело не только к созданию нового инструментария, способного расширить диапазон средств выразительности художника. Оно радикально изменяет на наших глазах его, художника, видение мира, концепцию изобразительного искусства в целом... Началось, если угодно, выведение новых социокультурных пород..., а компьютер «скрешивает вещь, текст, и человеческую деятельность» (3). Более того, новый технологический инструментарий (цифровое фото, видео, телефоны), его доступность и простота использования, породили новый тип «автора»: «производство изображения» перемещается к неофитам, в общество потребления, в особенности, молодого поколения.

Подобная тенденция характерна не только для визуальных форм художественного творчества, она касается и музыки, и литературы. Как отмечает Владимир Мартынов (известный композитор, историк и теоретик музыки) – «По данным РАО за 2007 год, в России более семи тысяч композиторов... И это не считая сетевых композиторов и «домушников», которые что-то сочиняют на синтезаторах и сами «пекут» диски. Сейчас каждый компьютерщик может назваться композитором. Творчество на наших глазах перестает быть элитарным. И мы оказались в такой ситуации, когда авторство начинает расплываться, растекаться равномерно между людьми» (4). Сегодня «автора нет», поскольку все и всякий – «авторы» или «артисты»...

Г) «Галерея как место и институт «встречи» художника и зрителя (через выставку классических арт-объектов) изменила и развернула свое художественное пространство за счет экспансии других территорий. Сейчас и заснеженное поле, и городская площадь, улица, парк и загородный ландшафт естественной природы, и речной / морской пляж, средневековый замок, и телевидение, и политический офис, и сайты в сети интернет – все может быть галереей», пространством арт-события.

«Полипарадигмальное, полипозиционное устройство жизни современного искусства, его морфологическая неопределенность / размытость, переименование привычных вещей и предметностей, двойная рефлексия всего и вся – есть новый критический жест относительно современного мироустройства, попытка развернуть, опрокинуть мир на себя самого, используя для реализации подобных философских, концептуальных идей средства, сюжеты, языки, символы, сценарии и классического искусства, и самой жизни, придавая им новые коммуникативные функции и роли» (5).

Д) Новая – неклассическая ситуация искусства создала радикальную полноту своего художественного пространства: с одной стороны, классические формы искусства с его предельными вершинами («культурными брендами»), с другой – переходы в иные, неопределенные, становящиеся формы, феномены, процессы, которые еще не имеют согласованных имен и адекватной оценки, а только причислены к странному миру / мифу «постмодерна», «поставангарда» или пост – после «чего-то еще». Граница, межа первой (классической) модели – как вход во вторую – неклассическую: двери открыты для тех, кто побывал в первой.

Жизнь в промежутке, между ставшим, «бывшим» и «не бывшем», в перенасыщенной смыслами «пустоте – неопределенности – новая реальность искусства, давшая изобилие постмодернистских теорий, активно и сознательно используемых художниками в их художественной практике.

Неклассическая ситуация породила новый тип автора / авторства, проблематизировала понятие нового (Ж. Деррида): «Новое понимается в рамках постмодернового симуляционизма как «симулякр», как копия без оригинала», то есть как продукт чисто знаковой игры, не отсылающей ни к какому индивидуальному аутентичному созерцанию и слушанию... Аналитические возможности постмодерной теории наталкиваются здесь на свою границу, поскольку речь идет более не о поисках истины мира, которые де факто приводят лишь к созданию новых практик, т.е. дискурсов, произведений искусств, типов поведения и т.д., а о порождении таких новых практик как вполне осознанной цели» (6).

Е) Как писал Жан Бодрийяр – один из ярких теоретиков постмодернизма – «Если попытаться дать определение существующему положению вещей, то я бы назвал его состоянием после оргии. Оргия – это любой взрывной элемент современности, момент освобождения во всех областях. Политическое освобождение, сексуальное освобождение, освобождение производительных сил, освобождение разрушительных сил, освобождение женщины, ребенка, бессознательных импульсов, освобождение искусства. Вознесение всех моделей репрезентаций и всех моделей антирепрезентаций. Это была всеобщая оргия – реального, рационального, сексуального, критики и антикритики, экономического роста и его кризиса. Мы прошли все пути виртуального производства и сверхпроизводства объектов, знаков, содержаний, идеологий, удовольствий. Сегодня все – свободно, ставки уже сделаны, и мы все вместе оказались перед роковым вопросом: что делать?» (8).

Ж) Ключевые стратегии актуального искусства (нулевых и начала десятых годов) определяют его современные функции и смыслы. Сегодня искусство – это «место» и форма инициации общественной активности в целях «сигнализации» о социальных, экологических, духовно-нравственных, градостроительных и других проблемах

- эстетическая функциолизация реальной действительности / пространства
- эстетическая / художественная интервенция повседневности (преодоление «автономии «шедевра»)

- это лаборатория творческого решения практических общественных задач – «дизайн повседневности». Привлечение внимания к проблемам на основе исследования существующей ситуации («Архнадзор» в Москве, «Монстрации» Артема Лоскутова – по городам России и др.).

«...Мы живем во времена, сравнимые по масштабности с неолитической революцией: переселение народов, конец античного мира, Просвещение – все достаточно революционно. Но все эти революции мизерны по сравнению с неолитической. И мне кажется, что сейчас наступило время новой неолитической революции. Главное – не скорбеть по ушедшим временам, а пытаться прочувствовать формы, которые грядут. ...Начинается что-то иное, чего мы не знаем... Но это будет уже не искусство, а новое сакральное пространство. В коммунистическом манифесте написано: философы все время объясняли мир, а его надо переделывать. Так вот, я вслед за коммунистическим манифестом говорю, что художники и вообще все люди

до сих пор выражали и переживали реальность, а надо в ней пребывать. Пребывание в реальности – самый главный урок, который нам еще только предстоит усвоить» (7).

3. Обозначенные выше основные характеристики современной ситуации в искусстве только усиливают представление о «невозможности быть Зрителем» и снова актуализируют вопрос: что такое искусство?

[При этом конкуренцию «за поиск Зрителя» с огромным преимуществом выигрывает мощная, по силе и масштабу воздействия, индустрия развлечения, информационно-агрессивная среда... Варваризация человека и культуры продолжается...].

Новая неклассическая ситуация в искусстве выражается в его новой инфраструктуре, порождает необходимость исследования и описания нового строения мира искусства, новых форм его внутренней организации, новых уровней дифференциации и интеграции. То есть **оформляется в научно-исследовательскую проблему выявления, объективации и описания современной морфологии искусства (XX-XXI вв.), ее теоретических оснований, моделей, функциональных и целевых установок и характеристик. А в рамках и в основаниях этой проблемы – выявление, объективация и описание онтологической модели Зрителя / «Зрительства» / зрительской позиции как особой инфраструктурной и содержательной категории новой / неклассической морфологии искусства – на пересечении двух миров: мира производства культурных смыслов / дискурсов / продуктов – и мира их потребления / употребления, трансляции, консервации и оценки.**

То есть в новой морфологии искусства, еще не имеющей целостного подхода к ее теоретическому осмыслению и модельному оформлению – должны быть изучены и найдены места, роли, сценарии (история), уровни, функции и характеристики Нового Зрителя, как того, кто «потребляет» дискурсы, кто их «заказывает», кто их транслирует и укладывает / захороняет в Вечности и своей личной истории (развития).

4. При концептуальном различии теорий и дискурсов, общим знаменателем современных исследований в области проблем новой / неклассической морфологии искусства, является **проблема субъекта (культуры, развития, повседневности), его нового проекта и «обеспечивающих социальных институтов»** (О. Генисаретский).

Фокус поиска нового образа человека / человеческого, как субъекта, производящего свою культурную сущность - автопойэмы - как «базовую практику современного человека» (Ф. Гваттари, Ж. Делез) - в эпоху антропологического кризиса - объединяет разные области современных научных исследований (философских, психологических, искусствоведческих, социологических и т.д.). Категории философской антропологии, в том числе ведущих начала из французского постструктурализма и постмодернистских течений (Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, П. Бурдьё, Ж.-Лиотар, Барт) стали базовыми опорами в морфологическом анализе современной действительности искусства, объективации его новых / неклассических форм творческой активности и институционального устройства (инфраструктуры субъектности). – О. Генисаретский, С. Смирнов.

В аналитических текстах относительно внутреннего строения новых артсистем и организованностей, инфраструктуры художественного пространства, актуализируются проблемы вписывания артинноваций в существующие институты - музеи, галереи, Центры современного искусства (как «пространств размышлений») -

и в общество, в повседневность социальной жизни - т.е. в пространство Зрителя. В этих исследованиях особое внимание уделяется проблеме построения диалога, новых форм коммуникации - с наиболее активными сообществами, в поисках новых социальных, политических и культурно-антропологических перспектив, выстраивания «цепочек солидарности» с единомышленниками в межрегиональном и мировом контексте (В. Мизиано, Б. Гройс, Ю. Лейдерман, Д. Булатов, Д. Бюрен, М. Лозаретто, В. Мазин, Е. Барабанов, Флек Роберт и др.). Забота о статусе, формах и уровнях потребления (употребления) культурных смыслов - в практиках понимания современного / актуального искусства — переносится в провинцию — как место - с одной стороны - художественной «наивности» и неискренности, - с другой - потенциала новой креативности (М.Чехонадских и др.); В этой связи актуализируются проблемы новых кураторских стратегий и практик репрезентации, проявляющихся в «критике постмодернизма» как явлении «Другого модернизма» (Д. Пыркина, И. Чубаров, Х. Сокол и др.).

В последние годы множество исследований посвящено институтам производства, продвижения и потребления художественных продуктов, (в том числе проблемам отечественного рынка искусства), и, в особенности, проблемам современного художественного образования и подготовки новых художественных кадров, анализу оснований его кризиса, полного несоответствия и разрыва с новой действительностью искусства — как российского; так и мирового контекстов (Е. Барабанов, Е. Асс, Флек Роберт, В. Куприянов, В. Мазин и др.).

Однако, в этих и многих других исследованиях, зрительская позиция / «зрительство» как новая социальная институция и форма субъектности современного художественного пространства, не получила проблемного рассмотрения и развернутых исследований - относительно новой действительности искусства, его новой - неклассической морфологии. Зритель не выделен как субъект художественного переживания и его рефлексии. Саморефлексия понимания отведена критику; Зритель «невозможен»: пропасть между ним и фактом искусства (как событием) постоянно увеличивается. Зритель остается маргиналом современной культуры - на обочине искусства: и классического, и современного / актуального - как Чужой. Объективация кризиса искусства сигнализирует о культурной пустоте места зрителя - как того, ради кого существует искусство - на кого оно направлено и кого оно отражает («территория» проблематизации).

Проблема Зрителя - это не только проблема восприятия искусства (в эмпирическом смысле), но проблема самого бытия искусства и вызовов для его развития (вектор будущего). Эта та форма (и способ) автопоэзиса, которая не может быть заменена другой - без культурного ущерба для трансцендентального существования и развития современного человека и общества, формирования и реализации его нового / актуального проекта.

Литература:

1. Даль В.И. Толковый словарь живого Великорусского языка. Том 1. М., 1994. с. 694.
2. Проханов А. В сердце Перед Экраном с Джойстиком наперевес. // Центр Современного искусства. М. 1998, с. 86.
3. Там же.
4. Время пустого урока или путем Алисы (на вопросы ДИ отвечает Владимир Мартынов, композитор, историк и теоретик музыки). / Журнал ДИ (Диалог искусств). М., 04.2010. с. 67.

5. Рылова Л.Б. Методологические основания современных проблем реализации образовательной области «Искусство в школе» // В вн. Рылова Л.Б. Теория и методика обучения изобразительному искусству. Ижевск, 2006. с. 289.
6. Гройс Б. Инновация как вторичная обработка. // Мысль изреченная. М., 1991. с. 132-133.
7. Время пустого урока или путем Алисы. / Журнал ДИ. М., 04.2010., с. 68.
8. Цит. по кн. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998. с. 204-205.

Филиппова О. Н.

МГАХИ им. В.И.Сурикова, г. Москва

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ЭПОХИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ. В ТВОРЧЕСТВЕ Д.Н.УШАКОВА – ХУДОЖНИКА-ЛЮБИТЕЛЯ

Ключевые слова: Период к. XIX – нач. XX вв., русский духовный культурный ренессанс, серебряный век, символизм, модерн, Петербургское общество художников, Общество русских акварелистов, живопись, графика, реалистический пейзаж, художник-любитель.

Keywords: The period of the end of the 19-th and the beginning of the 20-th centuries, «spiritual cultural Russian Renaissance», «The silver age», «symbolism», «art nouveau», «St. Petersburg society of artists», «The society of Russian watercolour painters», painting, graphic art, realistic landscape, amateur-artist.

Период к. XIX – нач. XX вв. в истории русской культуры был полон яркими событиями рубежа веков. События рубежа веков включали в стремительный поток своей краткой истории огромную массу идей, имен, смену направлений, вкусов, кумиров. В свете современности ясно, что это был стимул всех творческих сил, направленный на преобразование всей общественной жизни. Именно искусству принадлежала, по их мнению, роль «фактора спасения человечества». Рубеж веков отмечен поражающей воображение коллективной творческой волей, создавшей «русский духовный культурный ренессанс», и это, пожалуй, одна из его отличительных особенностей. Стоит отметить, что данный термин постоянно использовал в своем творчестве Н.А.Бердяев. Именно он первично определил его, отмечая общероссийское и даже мировое значение найденного им явления.

Общность устремлений при невероятном разнообразии индивидуальных творческих проявлений стала основой такого парадоксального явления как гармония культуры «Серебряного века» и ознаменовался он, в первую очередь, расцветом литературы, философии и искусства. Феномен «Серебряного века» вызвал к жизни весь причудливый сплав противоречий и возможностей переходного времени. Отпущенное ему время было недолгим, но стремительность его развития была поразительна.

Термином «Серебряный век» часто обозначают систему духовной жизни, которая сформировалась в конце XIX – начале XX вв. Понятие «Серебряный век» носит преимущественно образный и мифологический характер и только начинает наполняться научным содержанием в исследованиях последних лет. «Серебряный век» был всецело обязан своим существованием интеллектуально-творческому усилию интеллигенции рубежа веков. Это были блестяще образованные люди,

которые свободно чувствовали себя в пространстве мировой культуры. Они были способны на высокие творческие достижения.

Хронологические рамки «Серебряного века» более определены, чем его содержание: 20-25 лет на рубеже XIX – XX вв. Начало положили рядовые события: в 1894 г. вышел первый «брюсовский» сборник поэтов-символистов; начал свой творческий путь композитор-новатор А.Н.Скрябин; в Петербурге основано принципиально новое творческое объединение «Мир искусства». Расцвет культуры «Серебряного века» приходится на 1910-е гг. XX в., а его конец – на 1917-1920-е гг.[6: 66]. Новая культурная эпоха поднимает традиционные для человечества вопросы, среди которых наиболее важным является вопрос о месте и роли искусства в жизни общества. Поэтому, задача художника состояла в привнесении искусства и красоты в окружающую жизнь.

Источником вдохновения для художников «Серебряного века» являлось искусство предыдущих эпох. Характерной чертой этого времени явилось научное изучение русской старины. На картинах А.П.Рябушкина, С.В.Иванова, Н.К.Рериха, К.С.Петрова-Водкина, М.В.Нестерова появились иконописные образы. Следовательно, новый стиль искусства возникал как ретроспективное прочтение культуры прошлых веков. Сюжеты черпались не из жизни, а из древнего мифа или народного фольклора.

События эпохи рубежа веков, нестабильность жизни и непредсказуемость будущего породили особый тип мироощущения. Осознание времени как кризиса, попытка связать конкретно-исторические явления с вневременным и вечным и тем самым осмыслить возможную перспективу, наметить пути преодоления упадка – это то, что объединяло самые разные силы русского общества, в том числе деятелей культуры и искусства. Так, например, Л.Н.Толстой воспринимал рубеж столетий, «как конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого общения», обобщенно формулируя его главный нерв – коренные изменения во всем укладе русской жизни [7: 3].

Не только Л.Н.Толстому, но и большинству мыслящих людей России становилась очевидной невозможность жизни в прежних ее формах и социальных, и культурных. С этим ощущением рубежа веков как начала новой эпохи связано обновление и преображение практически всех видов художественного творчества. Осознавая себя людьми переходной эпохи, деятели культуры и искусства выдвинули, как известно, принцип свободы творчества и вместе с тем связали себя новой ответственностью, которая воплотилась в позиции «предстояния» – прозрения будущего. Так, А.Белый утверждал, что: «Мы – дети того и другого века; мы – поколение рубежа. Правота нашей твердости видится мне... скорее в решительном «нет», сказанном девятнадцатому столетию, чем в «да», сказанном веку двадцатому»[7: 4].

Сущность происходящего сформулировал в своей книге «Русская идея» Н.А.Бердяев: «В начале века велась трудная, часто мучительная борьба людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции – борьба во имя свободы творчества и во имя духа»[7: 4]. Таким образом, болезненность разрыва с традициями пережили практически все деятели культуры и искусства рубежа веков, в их творчестве присутствовало понимание того, что «солнце наивного реализма закатилось» (утверждение А.А.Блока)[7: 4].

Особенность коллективного творчества представителей «русского духовного культурного ренессанса» заключалась в тяготении к ряду общих проблем, которые так или иначе были представлены в разных видах искусства. В литературе (прежде всего в поэзии), в живописи, в музыке стала объединяющей проблема свободы человеческого духа перед лицом Вечности. Духовной высотой была проникнута лирика А.А.Блока и А.Белого, проза Л.Н.Андреева и Б.К.Зайцева, живопись М.А.Врубеля, М.В.Нестерова, В.Э.Борисова-Мусатова, музыка А.Н.Скрябина и С.В.Рахманинова. В этом порыве был выход в новую вечность, ею был проникнут весь символизм[7: 5].

Символизм как художественное направление возник в Европе в 1860-1870-х гг. и быстро достиг России. Символизм – уход, бегство от жизни, обращен к небольшой элитарной группе, пожелавшей укрыться от тревог в призрачных мирах поэзии, это выразитель духа времени. Философия символизма предполагала своего рода «двоемирие»: мир повседневных реальностей и мир истинных ценностей, второй реальности, которая создается творческим усилием. Символ – это лишь способ прорваться к высшим смыслам этой второй реальности.

Наряду с символизмом стоит отметить еще один стиль, характерный для эпохи рубежа веков, это стиль «модерн», который можно считать последним в истории культуры законченным и целостным явлением. Стиль «модерн» претендовал на объединяющую роль в развитии тенденций искусства рубежа веков. «Модерн» – это элегантный стиль, который синтезировал художественные поиски эпохи. Модерн был обращен к жизни, обществу, массам, это стилистическое воплощение символизма. В России «модерн» приобрел особый смысл, удивительно точно совместившись с литературным символизмом и новой философией, соединив новаторство и традицию, вдохновение и расчет. Одна из существенных особенностей русского модерна состояла в том, что одновременно с ним развивались другие направления искусства – реализм, академизм, импрессионизм и т.д. Модерн занял господствующее место в архитектуре, театрально-декоративном и прикладном искусстве, книжной графике и очень значительное место в творчестве многих художников.

В 1880-1900-е гг. достаточно активную роль продолжало играть традиционно доминировавшее в русской живописи академическое направление. Художники академического салонного толка еще в 1880-е гг. приложили немало усилий для пропаганды своего творчества, организуя персональные выставки. Оплотом салонного академизма также стало образованное в 1890 г. и просуществовавшее до 1917 г. «Петербургское общество художников».

Еще одним объединением, проводившим в 1880-1890-е гг. активную выставочную политику, являлось получившее в 1887 г. официальный статус «Общество русских акварелистов». Надо сказать, что его ежегодные периодические выставки, проходившие до 1895 г. в залах Общества поощрения художеств (позже – в Академии художеств и в Пассаже) имели пестрый состав участников.

В разные годы на них можно было видеть работы передвижников (В.Е.Маковского, К.А.Савицкого, А.Ф.Максимова и др.), будущих мирискусников (Л.С.Бакста, К.А.Сомова, А.Н.Бенуа), представителей русского направления стиля модерн (Е.Д.Поленовой), а также известных мастеров реалистического искусства (И.Е.Репина, А.А.Рылова, В.И.Сурикова и других)[5: 12].

Характерной чертой всей русской академической живописи стала ее эволюция именно под влиянием модерна. Разные пути, которыми художники приходили к

стилю модерн, убедительно иллюстрируют положение об интенсивном взаимодействии разных стилистических направлений, существовавших в русском искусстве рубежа XIX и XX вв.

Некоторые художники (Б.М.Кустодиев, К.А.Сомов) – шли к модерну от импрессионизма, другие (И.И.Левитан, В.М.Васнецов) – шли к модерну от реализма [5: 14].

Стоит отметить, что 1880-е гг. – это время зрелости русского реализма, в эти годы гармонично работают художники разных поколений: М.А.Врубель, В.А.Серов, М.В.Нестеров, В.Э.Борисов-Мусатов, М.В.Добужинский и многие другие, которые не только создали каждый свой вариант модерна, но и внесли значительный вклад в развитие русского реалистического пейзажа. Глубинная общность судеб данных творческих личностей создала неповторимую духовную атмосферу, которой был отмечен рубеж конца XIX – XX веков.

1890-е – начало 1900-х гг. – года, которые были особенно отмечены интересом к пейзажу. В нем раскрывается более широкий круг идей, его смысловое содержание отличается большей глубиной и многогранностью. Можно с уверенностью сказать, что пейзаж в это время входит в число ведущих жанров живописи. В реалистическом пейзаже 1890-х гг. – начала 1900-х гг. отчетливо проявился путь активного преобразования натуры, ее подчинения определенной идее, творческому замыслу. Представителями русского реалистического пейзажа были: Ф.А.Васильев, В.Д.Поленов, А.И. Куинджи и др.[10: 66].

Помимо профессиональных художников академической школы эпоха конца XIX – начала XX вв. была также богата художниками-любителями, и здесь важно отметить влияние художественных традиций эпохи на творчество художников-любителей, которых было, по-видимому, немало во все времена. Внимание к художникам-любителям часто вспыхивало тогда, когда в профессиональном искусстве назревала потребность в новом художественном языке. Любительство всегда существовало параллельно с искусством профессиональным и искусством традиционным.

Понятие слова «любительство» связано с возникновением художественных кружков в России XIX столетия. Оно использовалось для обозначения всякого досугового творчества. Досуговое творчество, предполагавшее увлечение изобразительным искусством, восполняло потребность в самораскрытии, в непосредственном отклике на впечатления, полученные от окружающего мира, в выражении чувств и настроений. Занятия с карандашом, красками и бумагой способствовали всестороннему развитию личности [11: 22].

Практически любителем мог стать каждый, при этом ни возраст, ни характер, ни образование человека, ни взгляды на жизнь не препятствовали занятиям живописью. Характерной чертой творчества художников-любителей являлось то, что они опирались на знания, представления об изменяющемся мире, вбирая в себя опыт предшествующего высокого искусства. Явление массового любительства имело широкое распространение в конце XIX – начале XX вв., в среде выдающихся деятелей художественного мира, ученых-биологов, историков, искусствоведов, филологов – увлечение живописью, помимо их общего вклада, в научную и художественную деятельность. И это увлечение живописью, выглядело ничуть не хуже, чем их достижения в профессиональной сфере.

Данное явление нашло свое отражение в биографиях: А.Н.Северцова, А.Г.Габричевского, М.В.Алпатова, Е.А.Косминского, Д.Н.Ушакова и многих других творческих личностях, испытывающих непреодолимую потребность реализации своей одаренности не в одном, а в нескольких видах творчества. Художественные работы данных художников-любителей отличает предельная искренность и непосредственность. Они пишут свои картины иногда вдумчиво, иногда спонтанно, но чаще всего от души, руководствуясь богатым жизненным опытом, внимательным взглядом и любовью к жизни. В их работах есть стремление к профессионализму и к традициям русской классической академической школы.

Стоит особо отметить имя крупного ученого-филолога, как Дмитрий Николаевич Ушаков (1873-1942 гг.). Д.Н.Ушаков – яркий, крупный ученый, путь приобщения к русской словесной культуре связан у многих современников с его именем и трудами, но не всем известен еще один аспект его деятельности, раскрывающий творческую личность ученого, а именно его занятия живописью и графикой. Данная сторона творческой деятельности Д.Н.Ушакова не изучена, никто из исследователей не занимался вплотную художественным творчеством Д.Н.Ушакова, в отличие от его педагогической работы (педагога-лингвиста), и, тем самым, данный аспект открывает новую страницу в биографии личности яркого, крупного русского ученого и педагога.

Говоря о художественном творчестве Дмитрия Николаевича Ушакова, можно отметить, что, вполне возможно, он в своем творчестве как филолог и художник, руководствовался принципами известных живописцев, таких, например, как К.А.Коровин, который считал свою преподавательскую деятельность неразрывно связанную с творческой: «Художник говорит, что то, что он пишет, дает ему возможность лучше преподавать, а то, что преподает, позволяет многое для себя выяснять»[3: 365]. А также П.П.Кончаловского: «Не подражать природе, а настойчиво искать в ней характерное, не задумываясь даже перед изменением видимого, если этого требует мой художественный замысел, моя волевая эмоция»[4: 38].

В своем живописном и графическом творчестве Д.Н.Ушаков вполне соответствовал пейзажному творчеству художников к. XIX – нач. XX вв., которые стремились передать увиденное и воспринятое на натуре, как живой фрагмент, прямо выхваченный из жизненных наблюдений. В изображении природы, художники пытались ее давать не только как они ее знали, но и как ее непосредственно наблюдали, таким образом, сформировался новый эмоциональный пейзаж – «пейзаж настроения». Его главным представителем был И.И.Левитан. Данная правда видения природы составляла существенную часть в творческих поисках молодых художников реалистического направления (С.И.Светославского, И.С.Остроухова, особенно у К.А.Коровина и В.А.Серова, и позднее у мастеров как «Союза русских художников», так и «Мира искусства»)[10, 67].

Этой зрительной убедительности и служила, в конечном счете, пленэрная живопись – одна из основных проблем живописи, которая и нашла свое отражение в творчестве Д.Н.Ушакова. Работы Д.Н.Ушакова конкретизируют определение реализма, привлекая понятие целостности изобразительного объема и пространства. Сила реалистического искусства Д.Н.Ушакова настолько велика, что зритель смотрит на окружающий мир глазами художника – Д.Н.Ушакова. Именно благодаря

реалистическому направлению в живописи открываются перед художниками и зрителями новые горизонты в познании человека и окружающего мира.

Дмитрий Николаевич Ушаков рисовал и писал много и вдохновенно. Немаловажная особенность творчества Д.Н.Ушакова – черта настоящего художника-живописца, который любил писать маслом, рисовать карандашом, но больше всего он предпочитал делать работы в акварельной технике. Акварельные работы Д.Н.Ушакова удивительны по своей манере исполнения, его акварели – это бесконечно разнообразные вариации одной и той же симфонической темы, название которой близкие и родные места Подмосковья, так дорогие сердцу Д.Н.Ушакова – мастеру славному в своих живописных работах (рис. 1).

На протяжении всей своей жизни, а его ранние работы относятся к 1880-м годам, Д.Н.Ушаков не оставлял своего любимого занятия – занятий живописью и рисунком. Предметы его изображений были среднерусские, в основном подмосковные пейзажи (2, 28). Стоит отметить, что пейзаж – это наиболее популярный жанр в творчестве художников-любителей. В пейзажах художников-любителей находит свое воплощение поэтический строй мышления авторов, их неподдельное чувство любви к природе, гармоничное восприятие окружающего мира. Данную тенденцию можно наблюдать и в художественном творчестве Д.Н.Ушакова.

О том, что Д.Н.Ушаков серьезно относился к своим живописным и графическим занятиям свидетельствует тенденция, характерная для его творчества, которую можно проследить по его заметкам в записной книжке (1934-1938 гг.), в которой он фиксировал выдержки из книги «Лессировка и техника классической живописи», ссылаясь на ее автора Л.Е.Фейнберга. Данная тенденция говорит о том, что современный художник – в лице Д.Н.Ушакова, может и должен подойти к всестороннему изучению огромного наследия живописи старых мастеров (на примере творчества Тициана и рассмотрения техники П.П.Рубенса), чтобы освоить из традиций классической техники то, что является, бесспорно, полезным. Подтверждением этому служило то, что Д.Н.Ушаков постоянно стремился приблизиться к их искусству, он постоянно совершенствовался в техниках написания своих работ. Но творчество Д.Н.Ушакова все же носило любительский характер, в отличие от высокого творчества Тициана и П.П.Рубенса – художников-профессионалов.

Таким образом, искусство рубежа столетий дало многочисленные образцы живописи и графики. Первоосновой этих разных по природе, но большей частью реалистического настроения произведений послужило творчество выдающихся художников. Здесь, прежде всего, следует отметить картины К.А.Коровина, М.А.Врубеля, В.А.Серова, М.В.Нестерова и др. Историческое значение личности каждого из данных художников зависело от той силы, с которой он выражал дух своего времени, его идеи и требования к искусству.

Рассматривая художественное творчество Д.Н.Ушакова, можно утверждать, что традиции реализма в живописи к XIX – нач. XX вв. не прекратились, они продолжали развиваться, принимая все новые формы, чему яркое свидетельство живописные и графические работы Д.Н.Ушакова, в которых мастер отразил быт эпохи, донес свое видение до современного зрителя.

Литература:

1. Алленов М.М. Русское искусство XVIII – начала XX вв. Кн.2. М., 2000.

2. Заметки Н.Д.Архангельской (дочери) о жизни и творчестве Д.Н.Ушакова // ЦММЛС. Ф.276. Оп.1. Д.40. ЛЛ.2-10.
3. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. М., 1962.
4. Никольский В.А. Петр Петрович Кончаловский. М., 1936.
5. Петинова Е.Ф. От академизма к модерну. Русская живопись конца XIX – начала XX в. СПб., 2006.
6. Печенкин И.Е. Русское искусство второй трети XIX – начала XX веков. Учебное пособие. – М., 2009.
7. Писарева О.А. Русская художественная культура конца XIX – начала XX веков: Учебное пособие. – Уфа, 2001.
8. Ушаков Д.Н. (1873-1942), филолог, составитель «Толкового словаря русского языка» // ЦММЛС. Ф.276. Оп.1, крайние даты: [1818]-2000.
9. Фейнберг Л.Е. Лессировка и техника классической живописи. – М.-Л., 1937.
10. Филиппова О.Н. Живопись и графика в творчестве Д.Н.Ушакова: дипломная работа. – М., 2011.
11. Филиппова О.Н. «Любительство как явление, характерное для среды ученой интеллигенции конца XIX – начала XX века // Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов. Научная конференция в РГГУ. 17-18 мая 2012. С.22-27.

Шлыкова Т.В.

Ассоциация искусствоведов, Санкт-Петербург

ВЫСОКИЕ ТЕМЫ В КЕРАМИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: СРЕДНИЕ ВЕКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ключевые слова: керамика, исламское искусство, ленинградское искусство

Key words: Ceramics, the Islamic art, Leningrad art

*Керамисты должны делать горшки и вазы и не
трогать высокие темы.*

(Высказывание народного художника СССР М.К. Аникушина.
1979 г. [5,311])

Вопреки негласному иерархическому разделению видов искусства на «высокие» (изобразительное искусство, в частности, живопись) и «второстепенные» (прикладное искусство) история керамики учит, что и в искусстве изготовления горшков и ваз находится место для высоких тем. Рассмотрим такие, казалось бы, далёкие друг от друга явления, как керамическое искусство стран мусульманского мира эпохи Средневековья и феномен современной авторской керамики (на примере творчества нашего соотечественника Владимира Цивина). Такая постановка вопроса может показаться случайной только на первый взгляд; в действительности, у нас есть все основания для этого сопоставления. Сам Цивин, говоря о своём творческом кредо, ссылается на искусство античной Греции и Древнего Востока [7: 293], и именно с искусством Востока связана концепция его персональной выставки «Они мне сказали, а я повторяю», прошедшей в 2001 г. в Государственном Эрмитаже [8].

Коль скоро мы упомянули греческую античность, рассмотрим соотношение древнегреческой живописи и керамики с точки зрения их значимости для воплощения разнообразных мотивов, тем, идей. Вазопись в данном случае – искусство в значительной степени производное от монументальной живописи. Полигнот «был не только великим живописцем, но и величайшим художником своего времени» [2: 141],

и хотя «в вазовых рисунках не следует, конечно, искать прямые копии со стенной живописи (хотя и это не исключено), но общая художественная концепция, как и отдельные приёмы мастеров классической живописи, должна была найти безусловное отражение в керамике» [2: 141] – но не наоборот(!).

Иная картина предстаёт перед нами, когда мы обращаемся к мусульманскому Востоку, где керамика традиционно расценивается как искусство в подлинном смысле этого слова: «в средневековом искусстве Востока украшение керамики было одним из важных видов искусства, тесно соприкасавшимся с живописью. <...> Мастер-керамист, настоящий художник, воплощает в своём произведении те же образы, что вдохновляли поэтов его времени» [3: 195]. С этой точки зрения представляется уместным привести следующее мнение, раскрывающее специфику отношения к рукотворной вещи в странах средневекового мусульманского Востока: «художественно выделанная вещь, будь то слово или любое другое изделие ремесла и искусства, не может остаться просто формой, ибо любая художественная форма устремлена в своём смысловом движении к совершенству. В “вещи” про-зревается её совершенство, равно как в пред-вкушении Бытия рождается Бытие» [11: 53]. Более того, «характерной типологической чертой мусульманского искусства является то высокое мастерство и вдохновение, с которым создавались бытовые вещи. При большой строгости искусства, связанного с религией, бытовое искусство, искусство прикладное становилось полем для создания главных шедевров» [8: 80]. Достаточно вспомнить лишь некоторые из этих шедевров: знаменитую вазу Фортуни (Испания, Малага, XIV в.), вазу с игроками в поло (Иран (?), XIII в.), «уникальное произведение искусства, сделанное для какого-нибудь венценосного владетеля» [12: 208], или кубок с изображением сцен из «Шахнаме» Фирдоуси (Иран, XIII в.) [13: 100], чтобы по достоинству оценить тот высочайший художественный уровень, на который поднялось керамическое искусство исламского Востока. Художественному облику этих произведений свойственны лаконичная простота форм и безукоризненно соотнесённый с ними декор, построенный на ритмическом повторении составляющих его элементов. Излюбленные сюжеты росписей, уходящие корнями ещё в доисламские традиции – сцены пиров, охоты, изображения животных, растительные мотивы; с приходом ислама развивается «сложнейшая система геометрического орнамента, лучшим образом передающая идею бесконечного божественного абсолюта» [11: 117].

В технико-технологическом аспекте принципиальное отличие керамики Востока от античной состоит в том, что произведения греческой керамики выполнены в рамках единой незначительно варьиовавшейся схемы «глина – гончарный принцип формообразования – лак» [14: 8], в то время как исламские мастера обогатили керамическое искусство неслыханным до той поры количеством техник и их сочетаний [13: 5]. Неудивителен поэтому стабильный интерес специалистов, причастных к созданию новых керамических произведений – художников, педагогов, технологов – к богатому наследию керамического искусства мусульманского Востока. Так, Э.К.Кверфельдт отмечает, что «современному художнику-керамисту, а также архитектору, изучающему образцы ближне-восточной керамики, открываются перспективы неисчерпаемых наблюдений и практических возможностей в реализации его творческих замыслов. Чуткий художник, несомненно, попадая под чары восточной керамики, будет восхищён тем свободным, единственно правильным решением декорировки керамической плоскости, которое столь обычно с самых

древних времён для мастеров Востока» [5: 136], а «опираясь на опыт мастеров Ближнего Востока, <...> керамисты найдут тот керамический стиль, который, строго подчиняясь требованиям материала, ярко, красочно отразит нашу современность» [5: 138].

Принцип изучения наследия керамического искусства прошлых эпох с целью дальнейшего использования его потенциала в самостоятельном творчестве положен в основу обучения студентов по специальности «художник по художественной керамике и художественному стеклу» в Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А.Л.Штиглица, бывшем Ленинградском высшем художественно-промышленном училище (ЛВХПУ) им. В.И. Мухиной. Учебная программа построена таким образом, что на всех этапах обучения студенты занимаются копированием в материале, направленным на выявление внутренних закономерностей художественного строя произведения без механического повторения – т.н. «аналитическим» копированием[6]. Иными словами, важно не повторить предмет, а исследовать закономерности, лежащие в основе его художественного образа, причём студент неизбежно сталкивается с триадой «структура» (формообразующая, конструктивная ипостась материала), «текстура» (его свойства), «фактура» (свойства, качества его поверхности). В этой связи необходимо напомнить, что керамическом искусстве связь техники и технологии с художественной выразительностью необыкновенно сильна и является одним из его наиболее ярких отличительных признаков: «в произведениях прикладного искусства эстетическое качество – красота – в значительной мере зависит от понимания материала <...> произведениям прикладного искусства присуща особая, иногда очень сложная архитектоника, в основе которой лежит органическое слияние в одно художественное целое пластической формы вещи и украшающего её узора. При достижении этого единства простой бытовой предмет превращается в подлинное произведение искусства, функционально удобная форма становится красивой, а нанесённый на её поверхность узор воспринимается как совершенно необходимый» [1: 107]. Кроме того, первый и обязательный этап выполнения любого творческого задания в процессе обучения – сбор материала: изучение образцов керамического искусства и их «аналитические» зарисовки. Таким способом студент постигает, как поставленная перед ним творческая задача решалась в керамическом искусстве ранее. Так, при выполнении задания второго года обучения «Звероваза» студенты традиционно обращаются к искусству мусульманского Востока, блестяще разработавшему тему зооморфного сосуда.

Эту школу прошёл и выпускник кафедры 1972 г. выпуска Владимир Цивин. Его творчество наполнено особой, трудно поддающейся определению аскетично-отрешённой духовностью, которая, в то же время, явственно, даже властно обнаруживается в лаконичности форм и органичном использовании свойств материала, «работающих» на идею произведения. Рассматривая творчество мастера в ретроспективе, нетрудно заметить, что оно развивается по пути очищения от избыточных деталей, стремится к максимальной лаконичности образа. Яркий пример – композиция «Диана и Афродита» (1985) [7: 227], где перед нами предстают гармонично завершённые и одновременно «открытые» вовне керамические скульптуры – реплики на фрагменты античных фигур. «Открытость» достигается тем, что объёмы, гармоничные, целостные и внутренне структурированные, своими плавными плоскостями начинают организовывать окружающее их пространство,

отчего и оно наполняется художественным «текстом». Поэтому зритель, «считывая» не только «содержание» самих фигур, но и этот «виртуальный» текст, получает возможность мысленной реконструкции образа. Скульптурами, однако, эти керамические объёмы можно называть с лишь с долей условности: основные задачи скульптуры – сочетание объёмов в пространстве – решены здесь не скульптурными, а именно «керамическими» средствами. «Керамично» решены как сами объёмы (чисто «керамическое» формообразование в технике «из пласта»), так и их «отделка» (сырой глиняный пласт «принимает» на себя фактуру любой поверхности, которая с ним соприкасается). Те же свойственная керамике цельность, слитность, компактность форм и лаконичная выразительность офактуренной поверхности характеризуют и композицию «Влюблённые» того же года исполнения [7: 245].

В семи «глиняных книгах», «книгах-скульптурах», представленных мастером на выставке «Они мне сказали, а я повторяю» [8: 39-40], обращают на себя внимание два аспекта: лицо-«иллюстрация» и оборот-текст. Что касается текста, здесь будет уместна параллель не только с Древним, но и с мусульманским Востоком, ведь именно исламская культура вводит шрифт, каллиграфию в качестве самостоятельного, художественно значимого декоративного средства. Лаконичные, обобщённые, построенные по принципу нюанса рельефы «лицевой стороны» этих керамических книг вызывают в памяти декорированные простыми, но изысканными рельефами средневековые ближневосточные фаянсовые чаши в технике оттиска в форму (например, прекрасная иранская (?) чаша XII в. из раскопок Билярского городища [4: 10]), равно как предметы, украшенные невысоким рельефом в технике «лакаби» [13: 46]. Минимализм, предельная простота изобразительного языка керамических книг Цивина находится в соответствии с глубиной содержания начертанных на них текстов, затрагивающих фундаментальные темы любви, рождения и смерти, смысла человеческого бытия.

Творчество Цивина, принадлежащее нашей эпохе, подчёркнуто личностное и авторское, представляет собой явление совершенно отличное от средневековой традиции. При этом лежащая в основе и того, и другого религиозность, отнюдь не буквальная, а высшего плана, оплодотворяющая искусство смыслом и жизненностью, и есть то глубинное родство, которое объединяет эти два несхожих и, на первый взгляд, далёких друг от друга явления. Именно о такой небуквальной, понимаемой в расширительном значении религиозности говорит О.Шпенглер: «всякая живая духовность религиозна, имеет религию, сознательно или бессознательно. Её религия в том, что она, то есть духовность, вообще существует, находится в становлении и развитии, развивается и осуществляет себя» [10: 600-601]. Также объединяют эти явления органичное использование свойств материала и то обстоятельство, что в своём творчестве Цивин неизменно обращается к наследию прошлых эпох; хочется даже сказать «обращает свой взор», так это соответствует манере мастера, простой, аскетично-величественной, апеллирующей к вечности.

В заключение подчеркнём, что «родное», естественное для керамики утилитарное назначение предмета зачастую заслоняет от нас впечатляющие художественно-выразительные возможности этого материала. Между тем, художественная керамика обладает целым арсеналом свойственных только ей исключительно богатых и разнообразных средств формообразования и декорирования. Мы подчас забываем учесть и вполне оценить этот факт даже сейчас, когда знаем множество примеров принципиального освобождения произведений

художественной керамики от утилитарной нагрузки, например, в творческой и выставочной практике группы ленинградских художников-керамистов «Одна композиция» [7: 23]. Тем важнее помнить, что история керамического искусства даёт достаточно доказательств тому, что глина в руках подлинного художника – не только подходящий, но и благодарный для раскрытия высоких тем материал. Как бы далеко произведения ни отстояли друг от друга по стилистике и идейному содержанию, духовная «заряженность», благоговейное отношение художника к процессу создания художественной вещи и материалу, понимание и грамотное использование его свойств делают искусство керамики полем для раскрытия высоких тем и создания шедевров.

Литература:

1. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана VII – XVII веков. – М.: Искусство, 1974.
2. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. – М.: Наука, 1972.
3. Дьяконов М.М. Люстровое блюдо начала XIII в. с изображением царского двора. – В кн.: Памятники эпохи Руставели. Л.: изд-во Академии наук СССР, 1938. – С. 195 – 200.
4. Казанский государственный университет. По музеям университета. – Чебоксары: РГУП Чебоксарская типография №1, 2002.
5. Кверфельдт Э.К. Керамика Ближнего Востока. Руководство к распознаванию и определению керамических изделий. – Л.: типография Государственного Эрмитажа, 1947.
6. Некрасова-Каратеева О.Л. Аналитическое копирование как метод творческого освоения традиций декоративно-прикладного искусства // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия. Сборник научных трудов преподавателей и аспирантов за 2002 г. – СПб.: Астерион, 2004. – С. 137 – 142.
7. Одна композиция. – СПб.: Новая Нива, 2011.
8. «Они мне сказали, а я повторяю». Из поэзии Шумера и Вавилонии. Слово и глина. III тыс. до н.э. – III тыс. н.э. Каталог выставки. – СПб.: Редкая книга из Санкт-Петербурга, 2001.
9. Пиотровский М.Б. О мусульманском искусстве. – СПб.: Славия, 2001.
10. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. – Минск: Попурри, 2009.
11. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. – М.: Алетейа, 1999.
12. Якубовский А.Ю. Люстровая ваза с изображением музыкантов и игры в поло. // Памятники эпохи Руставели. Л.: изд-во Академии наук СССР, 1938. – С. 201 – 208.
13. Ceramics from the World of Islam. Freer Gallery of Art. Fiftieth Anniversary Exhibition. By E. Atil. – Washington: Smithsonian Institution, 1973.
14. Lane A. Early Islamic Pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia. [4th ed.]. – London: Faber & Faber, 1958. – XI.

Шумилов Е.Ф.

Удмуртский государственный университет, г. Ижевск

АРХИТЕКТОР В.П.ОРЛОВ (1912–1999) И ЕГО РОЛЬ В АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ УДМУРТИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Ключевые слова: Архитектура, конструктивизм, неоклассицизм, функционализм, «архитектурный гламур», эспланада, ансамбль.

Keywords: architecture, constructivism, neoclassicism, functionalism, the architectural glamour, esplanade, ensemble

Самым выдающимся зодчим Удмуртии советского периода можно считать Василия Петровича Орлова. Он родился сто лет назад в Тамбовской губернии. Оттуда же родом, кстати, П.В.Можаров – выдающийся мотоконструктор, фактически первый в Ижевск индустриальный дизайнер, мотоспортсмен и основатель мотозавода.

В 1931 г. В.П.Орлов уехал в Москву и три года работал маляром на столичных стройках. Очевидно, отсюда его будущая любовь к выверенным цветовым решениям зданий и точной архитектурной детали. Затем была учёба в МАРХИ у Г.П.Гольца, талантливого архитектора и художника-графика.

В 1940 г. В.П.Орлова направляют в Ижевск, на металлургический завод. В какой-то степени, просто по статусу должности, его можно считать преемником первого заводского архитектора – С.Е.Дудина. С 1950 г. В.П.Орлов работал в «Удмуртгражданпроекте» главным архитектором и начальником мастерской №3. Возглавлял он и Союза архитекторов УАССР. Авторитет его был непререкаем. Характерно, что большинство современных крупных архитекторов Удмуртии, так или иначе, считают себя учениками В.П. Орлова. 24 апреля 2012 г. в день его юбилея на доме по улице Советской, где он жил и который сам спроектировал, была открыта высокохудожественная мемориальная доска, выполненная С.А.Макаровым, учеником мастера.

Архитектор-практик занимался и преподаванием. Сначала, с февраля 1948 г. в художественно-ремесленном училище, без выпускников которого было бы невозможно заполнить послевоенный Ижевск объектами т.н. «сталинского ампира». Начиная с 1971 г. В.П.Орлов также неоднократно являлся председателем ГЭК на художественно-графическом факультете УдГУ. Кстати, и старое здание Художественного фонда на Красноармейской улице выстроено в 1955 г. по проекту именно В.П.Орлова. Да и здание музея изобразительных искусств на улице Кирова является маленьким шедевром В.П.Орлова. Это его проект райкома КПСС, повторно осуществлявшийся также во многих районах УАССР и даже за её пределами.

В системе пластических искусств ведущую, фундаментальную роль всегда играло зодчество. Это подтверждают все этапы истории мирового искусства. В том числе и на территории Удмуртии в начале XIX в. первыми профессиональными мастерами пластических искусств, как известно, стали архитекторы, выпускники петербургской Академии художеств. Рядом с зодчим Семёном Дудиным тогда работал его брат живописец Яков Дудин, выпускник Академии.

Сходную параллель можно найти и в истории искусства советской Удмуртии второй половины XX в. Представителю московской архитектурной школы В.П.Орлову соответствовал питомец московской художественной школы живописец А.П. Холмогоров. Это автор реалистических, многофигурных сюжетных картин. Они созревали в результате тщательного изучения темы и проработки её на этюдно-эскизном уровне.

Точно также произведения В.П.Орлова – это «реалистические», то есть близкие и понятные обычному горожанину, соразмерные ему здания, образующие, условно говоря, «многофигурную картину». Многочастный, гармоничный городской ансамбль в творческом плане равнозначен ей.

К сожалению, современный архитектор в условиях постсоветского Ижевска под давлением, как правило, не отличающихся высоким вкусом заказчиков и строителей утрачивает ансамблевое мышление, чувство стиля и уважение к объектам культурного наследия. Ижевский архитектор сейчас чаще всего создаёт некий

точечный объект, выбивающийся из ансамбля предшествующего периода и рекламно «кричащий» о себе. Это уже отнюдь не «картина», не гармоничный, выверенный ансамбль, а некий постмодернистский эгоистический ассамбляж.

Если в золотой век искусства советской Удмуртии классической творческой парой можно было считать В.П.Орлова – А.П.Холмогорова, то в нынешние годы молодого капитализма и доморощенного постмодернизма на роль показательной связки можно определить архитектора С.А.Макарова и живописца С.А.Орлова, одного из основателей этнофутуризма.

Новое время – новые формы, но иногда современные архитекторы вспоминают о классических формах, «нашлёпывая» их по требованию заказчика на уже существующие объекты. Именно так в Ижевске обновили, «поправили» здания Правительства УР, старого почтамта («Ростелеком»), Национального театра, а также пристрой к школе №30 и двухэтажный советский «блок Г», более-менее органично входивший в ансамбль дудинского Арсенала. Этот скромный по архитектуре блок чудесным образом подрос в охранной зоне памятника культуры мирового уровня и превратился в пышное административное здание. Особо отметим чудовищный по своей антиансамблевости и архитектурной фальши нефтяной корпус УдГУ. Помимо всего прочего, он «убил» памятник А.С. Пушкину.

Всё перечисленное здесь не имеет отношения к классицизму, а является только постмодернистской спекуляцией на его темы. Этот псевдоклассицизм смыкается с архитектурным гламуром, доходящим до уровня «Gipsy style». Разумеется, у В.П.Орлова и его коллег ничего подобного быть не могло.

Двумя важнейшими работами в его обширном творческом наследии являются исторически взаимосвязанные между собой ансамбли эспланады и застройки южного склона улицы Пушкинской. Это коллективные работы, но роль В.П.Орлова была ведущей. Его весомое слово в ходе творческой дискуссии значило очень многое.

Идея эспланады, прорезающей нагорную часть Ижевска в широтном направлении и выходящей к зеркалу пруда, была опробована в меньшем масштабе и несколько южнее ещё С.Е.Дудиным в 1808 г. Та «миниэспланада», шедшая от дворца А.Ф.Дерябина, не сохранилась, как и сам дворец. В конце 1934 г. в связи с преобразованием УАО в УАССР, началась поэтапная разработка генплана удмуртской столицы. Руководителем коллектива горьковских проектировщиков стал Д.И.Геймансон. Эспланада по проекту тянулась на 4300 м при ширине до 80 м. Она должна была пересекаться с главной меридиональной осью Ижевска – Пушкинской улицей, превращающейся в парадную магистраль.

В соответствии с генпланом Д.И.Геймансона предписывалось уничтожить Михайловский и Александро-Невский соборы, что удалось только наполовину. В архитектурном облике основных зданий, появлявшихся по генплану, постепенно закреплялись формы классицизма. В общественном мнении они наиболее соответствовали образу процветающей конституционной столицы автономной республики, успешно строящей социализм. Именно эти формы и будет развивать В.П.Орлов в послевоенные годы, когда начнётся реальная застройка Пушкинской улицы.

Важно отметить, что её новые ритмы и масштаб стали видны ижевцам уже в 1940 г. На пересечении Пушкинской и Советской улиц тогда появился один из трёх т.н. «домов Ижстальзавода» (архитекторы М.В.Пикулев и П.М.Попов). Эти монументальные краснокирпичные дома спроектированы пока ещё в переходных

формах от конструктивизма к неоклассицизму. Кстати, на месте одного из этих домов в июне 1935 г. успели выложить фундамент здания пединститута, но через несколько дней был принят первый вариант генплана и строительство пединститута, немасштабного в новой ситуации, пришлось перенести на Красногеройскую улицу.

С ноября 1952 г. на Пушкинской всё же продолжились строительные работы по возведению ансамбля многоквартирных домов в ордерных формах торжественного характера, отражавших пафос Победы в недавней войне. Ритм и масштаб новому ансамблю задали дома 1940 г. на Советской улице, но их мрачноватая брутальная мощь сменилась светлой ренессансной лёгкостью. Соавторами В.П.Орлова стали И.Т.Ким, В.С.Масевич и Н.И.Нелюбина. Девять этих домов, построенных к 1956 г. на южном склоне улицы Пушкинской, следует считать первым в УАССР крупным градостроительно значимым и стилистически цельным ансамблем многоквартирных домов. Наиболее выразительно воспринимается восточная часть ансамбля при взгляде с вершины холма на юг. Ступенчато понижающиеся, тёплые по гамме здания эффектно контрастируют с долиной Позими. Этот очень человечный и живописный ансамбль до сих пор является главной архитектурной гордостью удмуртской столицы.

Одновременно было перестроено в новом стиле важное здание на западной стороне улицы. Это довоенное здание Управления НКВД–КГБ. В 1958 г. севернее его по проекту того же архитектора В.С.Масевича появилась фигурная ограда стадиона «Динамо», что ознаменовало полное завершение классицистического ансамбля южной половины Пушкинской улицы.

Северная же её половина чуть позже будет застроена (в том числе с участием В.П.Орлова) в аналогичном масштабе и в тех же ритмах, но без архитектурного декора, запрещённого в принципе правительственными распоряжениями.

Рождение нового стиля, который условно можно обозначить как неоконструктивизм или функционализм, протекало мучительно: В.П.Орлов участвовал в этом. Смирив себя, отказываясь от ордерных форм, он сохранял главное – гармоничность ансамблей, их соразмерность человеку и органичную связь с природной средой.

Лучшим в данном плане является ансамбль эспланады. Довоенный проект был откорректирован и весной 1961 г. Начались строительные работы. Через четыре года был завершён внешне аскетичный Дом правительства, эффектно замкнувший перспективу эспланады на востоке. В 1970 г. появились четыре 14-этажных дома, поставленных под углом к оси эспланады. В 1972 г. перспективу эспланады на западе замкнул монумент «Дружба народов» (скульптор А.Н. Бурганов). В 1958 г. одноимённый монумент заложили у верхней части Пушкинской улицы, но новый масштаб, заданный величественной эспланадой, обусловил сооружение монумента на новом месте.

В 1975 г. ансамбль эспланады дополнил ДК «Ижсталь» (проект В.П. Орлова и И.В. Керсантинова). Десятью годами раньше для него уже отвели участок в 6,5 га пятью кварталами южнее, но, как и в случае с монументом, эспланада «перетянет» это объект к себе. В 1967 г. здесь появился также первый широкоформатный кинотеатр «Россия». Повторить его по ленинградскому проекту правительство СССР разрешило только для Ижевска.

В 1984 г. на эспланаде был сооружён последний объект советского периода – Государственный музыкальный театр УАССР (позже Гос. Театр оперы и балета УР).

Замечательно то, что одним из авторов здания стала Татьяна Николаи, праправнучка немца Рене Николаи, одного из первых ижевских оружейников «дерябинского» призыва. Не менее замечательно то, что В.П.Орлову и П.П.Бершу в 1976 г. удалось сдвинуть это красивое здание с оси эспланады к югу. Они отстаивали принцип застройки её точечными объектами по краям в противовес планам дробления эспланады на несколько зрительно изолированных площадей.

Соавторами В.П.Орлова по ансамблю эспланады были П.П.Берш, Д.Ф.Калабин и Н.И.Нелюбина. Все они в 1985 г. были удостоены за это Гос. Премии УАССР.

Застройка эспланады продолжается. Остаётся надеяться на то, что лучшие традиции В.П. Орлова и его товарищей при этом не будут забыты.

В.П.Орлов – принципиальный мастер, не прогибавшийся под давлением идеологических и строительных начальников. Он отстаивал высокий смысл профессии Архитектора. Он воспринимал Ижевск как единый архитектурно-художественный организм – и в этом его великая заслуга.



Картины народного художника России Гаря Рокчинского (Калмыкия)

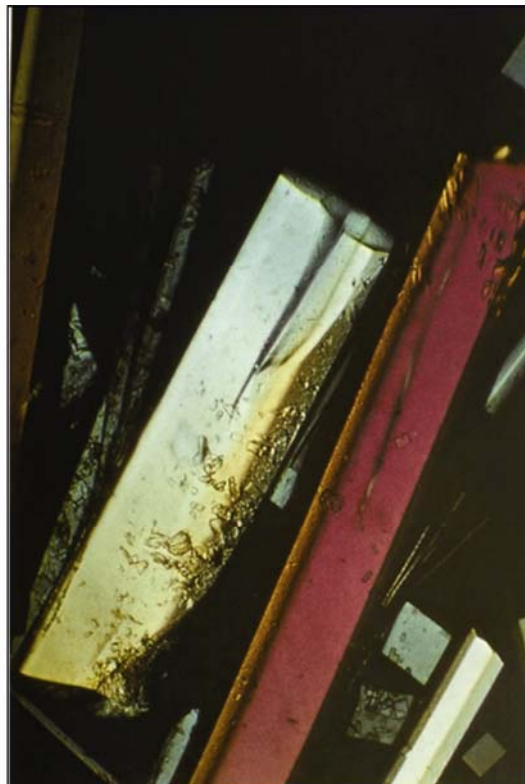


Рис. 1. Слева: К. Малевич. Динамический супрематизм № 57. 1916. Справа: Растительные белки конканавалин В, образующие кристаллы. Микрофотография в поляризованном свете. 1989.

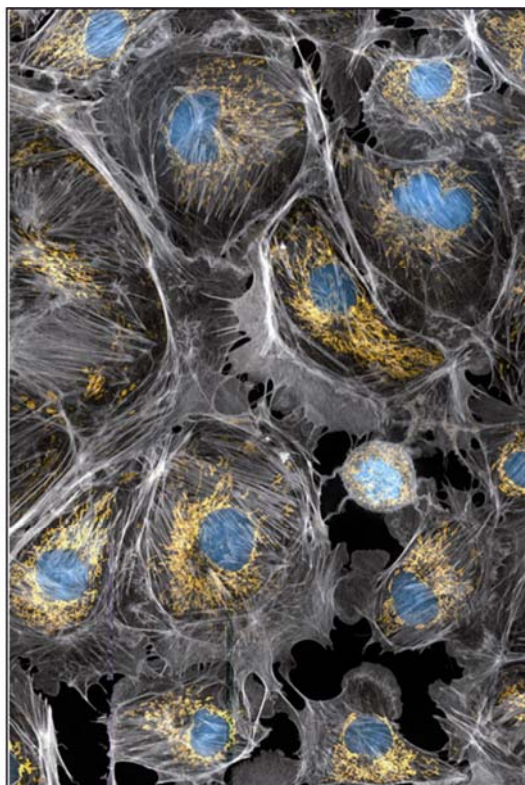


Рис. 2. Слева: В. Кандинский. Черные штрихи I. 1913. Справа: Микрофотография эндотелиальных клеток легочной артерии быка. Фото: Торстен Уиттманн. 2011.



Рис. 3. Слева: И. Чашник. Космос – красный круг на черной поверхности. 1925. Справа: Российская космическая станция «Мир». Фото с шаттла «Атлантис». 1995.

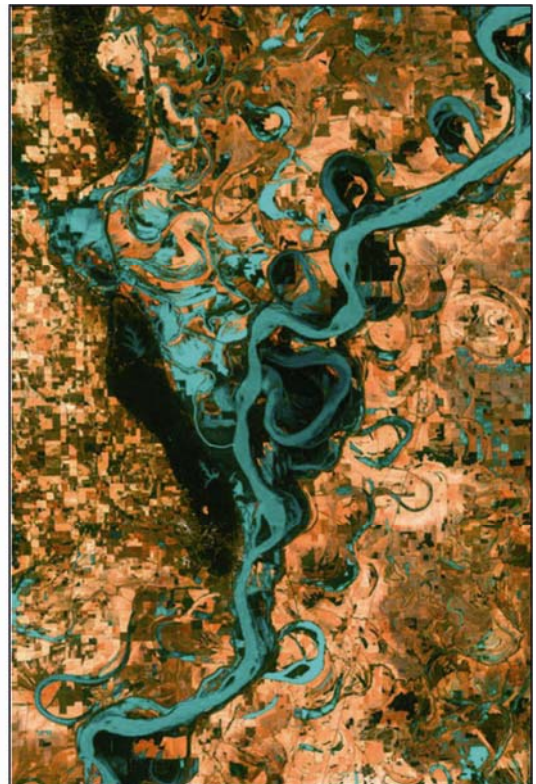
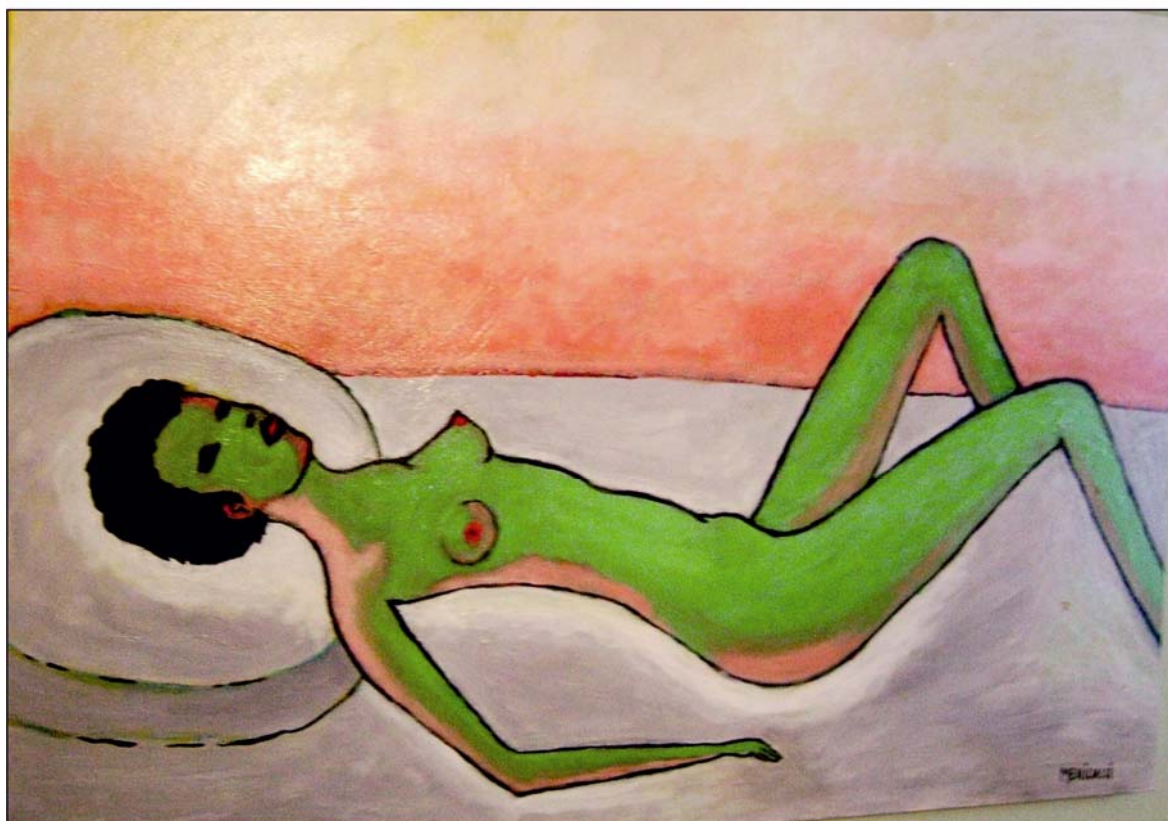


Рис. 4. Слева: П. Филонов. Формула весны. 1927-1929. Справа: Бассейн реки Миссисипи из космоса. Фото NASA/USGS. 2003.



Д.Меникуччи.
Портрет художницы
Марии Черновой, 2011



Д. Меникуччи. Даная, 2011.



Зверева Аня, 14 лет.
Удмуртский танец.



Медведева Настя, 14 лет.
Мой мир.



Белых В.Л. Река жизни - крестonosцы.



Чунаева О.В. Слово не воробей.

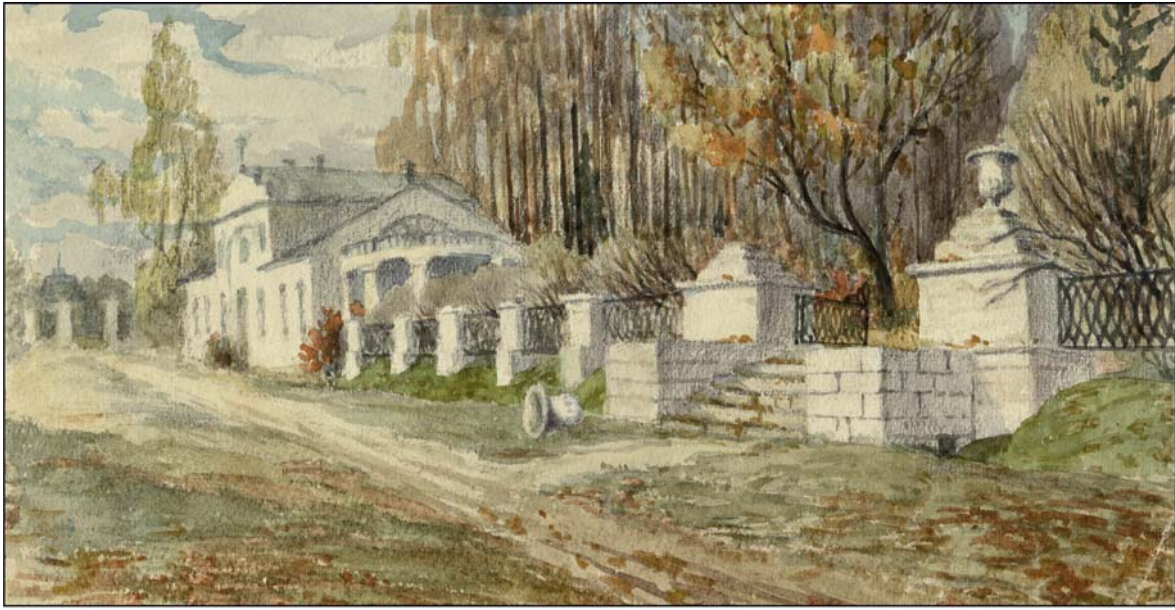




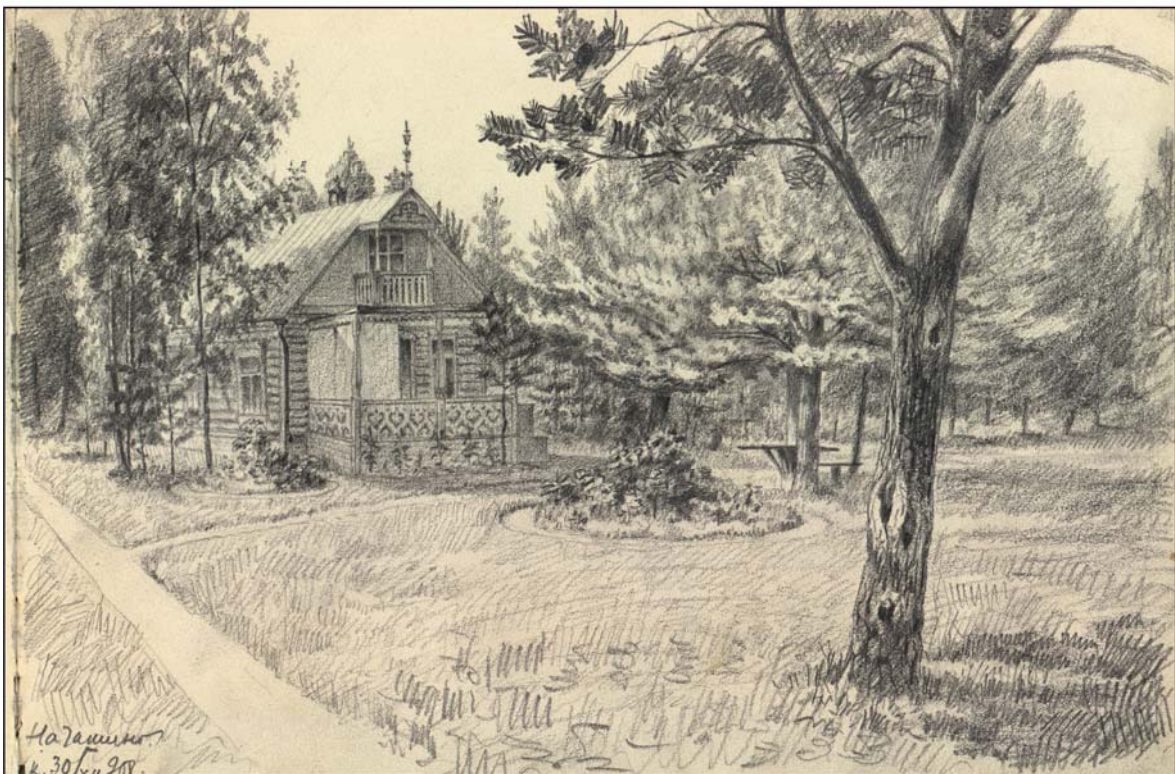
В.П. Кузнецов (п. Ува, Удмуртия). Пейзажи родных мест, б.акв., 1994-2000 гг.



Перформанс З.М.Лебедевой со студентами Ижевского
государственного технического университет



Ушаков Д.Н. Подмосковье. Никольское. Б., акв. 1920.



Ушаков Д.Н. Наташино. Б., кар., акв. 1908.



Ижевск. Вид на здание Арсенала с ул. Пушкинской. 30-е гг. XX в.



Ул. Пушкинская. г. Ижевск. 30-е гг. XX в.



г. Ижевск, ул. Пушкинская. 1960-е гг.



г. Ижевск, ул. Пушкинская. 1960-е гг.



Здание Правительства УР на ул. Пушкинской.
Архитектор В.П. Орлов. 70-е гг. XX в.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамичева Кристина Игоревна – соискатель, Уральский государственный федеральный университет им. Первого Президента России Б.Н.Ельцина (Екатеринбург).

Аппаева Жаухар Мустафаевна – председатель Кабардино-Балкарское региональное отделение Всероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов» (Нальчик).

Арбуз-Спатарь Олимпиада Стелевна – кандидат педагогических наук, доцент, Молдавский Государственный Педагогический Университет им. Иона Крянгэ, ФИИиД, Кишинев

Батырева Светлана Гарриевна – доктор искусствоведения, профессор, Калмыцкий институт гуманитарных исследований Российской академии наук, Элиста

Борисова В.Ю. – кандидат педагогических наук, член СХР, Мстёрский филиал ВШНИ (институт) им. Ф.А. Модорова,

Вифлеемский М. Б. – студент, Мстёрский филиал Высшей школы народных искусств (институт); научный руководитель: к. педаг.наук Борисова В.Ю.

Владимиркина Наталья Владимировна – кандидат искусствоведения, ст. преподаватель, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск

Волошинов Александр Викторович – доктор философских наук, профессор, Саратовский государственный технический университет

Гартиг Валентина Оскаровна – зам. директора по науке УР МИИ, член Союза художников России, заслуженный работник культуры УР

Гриневич Нина Геннадьевна – кандидат пед. наук, доцент, Магнитогорский государственный университет, ФИИД

Гришкина Вероника Владимировна – преподаватель ДШИ, с.Завьялово, УР

Ерохин Семен Владимирович – доктор философских наук, Московский государственный университет им. М.В.Ломоносова

Кашин Владимир Павлович – преподаватель, Можгинский педагогический колледж, член СХР.

Ковычева Елена Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент, Удмуртский государственный университет, ИИиД, член Союза художников России, Ижевск

Кошаев Владимир Борисович – доктор искусствоведения, профессор МГУ им. М.В.Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР, член Союза художников России, Москва

Курсакова Ирина Рашидовна – соискатель, Удмуртский государственный университет, Ижевск

Липина Лариса Ивановна – кандидат исторических наук, научный сотрудник, Удмуртский государственный университет, Ижевск

Наговицина Мария Анатольевна – студент, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск; научный руководитель: к. иск. доцент Ковычева Е. И.

Неустроева Светлана Леонидовна – ст. преподаватель, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск

Одинцова Анна Юрьевна – аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва; научный руководитель: к. архитек., профессор РАЖВЗ Базарова Э.Л.

Плеханова Елена Олеговна – кандидат исторических наук, доцент, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск

Романенкова Юлия Викторовна – доктор искусствоведения, профессор, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев

Русинова Т.В. – соискатель Удмуртский государственный университет, Ижевск

Рыжкова Наталья Викторовна – кандидат исторических наук, доцент, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск

Рылова Людмила Борисовна – кандидат педагогических наук, доцент, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск

Филиппова Ольга Николаевна – научный сотрудник ГБУК «Музей наивного искусства», Москва

Хисамутдинова Любовь Николаевна – студент, Удмуртский государственный университет, ИИиД, Ижевск; научный руководитель: к. иск. доцент Ковычева Е. И.

Шершевская Агния Ивановна – доцент, Удмуртский государственный университет, Ижевск

Шлыкова Татьяна Викторовна – кандидат искусствоведения, Ассоциация искусствоведов (АИС), Санкт-Петербург

Шумилов Евгений Федорович – доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, член Союза художников России и Союза архитекторов России, Удмуртский государственный университет, Ижевск

СОДЕРЖАНИЕ

Ковычева Е.И. Плеханова Е.О. Предисловие.....	4
Гартиг В.О. Татьяна Александровна Лебедева: художник, искусствовед, педагог.....	11
Абрамичева К.И. Эстетические приоритеты публики галерей современного искусства Уфы.....	17
Аппаева Ж.М. Из истории художественной критики в Кабардино-Балкарии.....	24
Арбуз-Спатарь О.С. Организация процесса обучения изобразительному искусству.....	31
Батырева С.Г. Живопись Калмыкии: время и пространство традиционного мировед.....	36
Борисова В.Ю. В.Ф. Некосов Значение личности художника в истории сохранения и развития искусства мстёрской лаковой миниатюры.....	57
Вифлеемский М.Б. Художники против идейного диктата, значение традиций в лаковой миниатюре Мстёры.....	63
Владимиркина Н.В. Проектная и строительная деятельность в области современного храмового зодчества архитектора.....	47
Волошинов А.В. Ерохин С.В. Художник в эпоху постмодерна.....	51
Гриневич Н.Г. Слияние стиха и голоса в живописи Даниэле Меникуччи.....	57
Гришкина В.В. Национальное мироустройство в детском рисунке.....	63
Хисамутдинова Л.Н. Сюжеты живописи старших прерафаэлитов как способ борьбы с академизмом в английской живописи середины XIX в.	69
Кашин В.П. Становление, развитие, современное состояние изобразительного искусства города Можги Удмуртской Республики.....	75
Ковычева Е.И. Роль «традиционализма» в решении проблем современного искусства.....	79
Кошаев В.Б. Художественно-графическое образование в России: созидание – разрушение – возрождение?	88
Кошаев В.Б. Шершевская А.И., Курсакова И.Р., Русинова Т.В. о перспективе художественно-педагогического образования.....	101
Липина Л.И. «Искусствоведческий» взгляд на археологические артефакты Прикамья.....	108
Наговицина М.А. Современное состояние искусства манги в России.....	114
Неустроева С.Л. Ценностное отношение к природе в творчестве художника-акварелиста В.П.Кузнецова как тенденция искусства 80-х годов XX века.....	119
Одинцова А.Ю. Роль заказчика в формировании отечественной	

художественной культуры на приёме сложения усадебных коллекций....	122
Плеханова Е.О. Народная культура как средство диахронной коммуникации (на примере творчества З.Лебедевой).....	127
Романенкова Ю.В. «Маньеристическая доминанта» как мировоззренческая универсалия арт-процесса разных эпох.....	129
Рыжкова Н.В. Советский монументальный классицизм – как отражение идейно-содержательных и эстетических воззрений эпохи (на примере застройки ул. Пушкинской в г. Ижевске).....	137
Рылова Л.Б. К вопросу о новой онтологии зрителя как особой институции и формы субъектности современного художественного и социокультурного пространства (методологические основания проблематизации)	142
Филиппова О.Н. Значение художественных традиций эпохи конца XIX -начала XX вв. в творчестве Д.Н.Ушакова – художника-любителя.....	148
Шлыкова Т.В. Высокие темы в керамическом искусстве: средние века и современность.....	154
Шумилов Е.Ф. Архитектор В.П.Орлов (1912–1999) и его роль в архитектурно-художественной жизни Удмуртии второй половины XX в.....	158

Научное издание

Составители
Плеханова Елена Олеговна
Ковычева Елена Ивановна

Художник и Время

Сборник материалов всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А.Лебедевой (1912-2001), почетного профессора Удмуртского государственного университета, основателя школы искусствоведения и художественной критики в Удмуртии.

Авторская редакция
Компьютерная вёрстка Е.О. Плеханова, Е.И. Ковычева
Художественное оформление обложки и иллюстраций В.В. Ковычев
kovich@mail.ru

Подписано в печать 10.05.13. Формат 70 x 100 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 22,9. Печать офсетная.
Тираж 100 экз. Заказ №

Издательство «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 4.
Тел./факс: +7(3412)500-295 e-mail: editorial@udsu.ru